

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Fátima Costa de Lima

**ALEGORIA BENJAMINIANA E ALEGORIAS PROIBIDAS
NO SAMBÓDROMO CARIOCA:
O CRISTO MENDIGO E A CARNAVALÍSSIMA TRINDADE**

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós Graduação em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do grau de Doutora em 17 de março de 2011.

Orientadora: Professora Doutora Maria Bernardete Ramos Flores

**Florianópolis
2011**

Fátima Costa de Lima

**ALEGORIA BENJAMINIANA E ALEGORIAS PROIBIDAS
NO SAMBÓDROMO CARIOCA:
O CRISTO MENDIGO E A CARNAVALÍSSIMA TRINDADE**

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutora”
e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em
História – Centro de Filosofia e Ciências Humanas - UFSC

Florianópolis, 17 de março de 2011.

Prof.^a Dr.^a Eunice Sueli Nodari

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Maria Bernardete Ramos Flores, Orientadora, UFSC

Prof.^a Dr.^a Ana Luíza Andrade, UFSC

Prof.^a Dr.^a Márcia Ramos de Oliveira, UDESC

Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro, UDESC

Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira, UERJ

Agradecimento especial

No dia em que a conheci,
minha orientadora Maria Bernardete comentou:
“Há um conceito de alegoria do Benjamin
que talvez possa lhe servir.”
Muito obrigada por tudo.

Outro agradecimento especial a

Ana Lúcia Oliveira Vilela,
amiga para o que der e vier,
companheira de doutorado,
revoltada que nem eu.

Dedicatória

Edinho, Rita, Alice (*in memoriam*) e Uila,
com muito amor, esse trabalho é de vocês.

Agradecimentos

Sou grata aos membros da banca de defesa por ler e comentar essa tese: Ana Luiza Andrade, pelas palavras benjaminianas; Márcia Ramos de Oliveira, pela insistência na história desde a qualificação; José Ronaldo Faleiro, pela leitura detalhada, a amizade e o teatro; e Luiz Felipe Ferreira, pela sofisticada leitura do meu carnaval. Sou grata à minha banca de qualificação: Mara Rúbia Sant'Anna, pela inspiração e pelo luxo; e Mário César Coelho, pela vidência panóptica.

Devo agradecer a alunas e alunos, colegas de universidade, professoras e professores pela paciência de escutar minha verborragia sobre escolas de samba e barroco quando o assunto que lhes interessava era quase sempre outro.

Conversei muito durante a pesquisa e devo agradecer aos (às) interlocutores (as): Leon de Paula, pelo ouvido disposto; Oberdan Piantino, pelo pensamento que não respira; Emanuelle Mattiello, Julia Oliveira, Leandro Lunelli e Jorge Miguel, pela concentração em Benjamin; Edélcio Mostaço, pela inspiração crítica; Stephan Baumgärtel, pelas política alemã; e o pessoal do barracão da Beija-Flor, especialmente Tamir Dias, chefe de barracão, e Miro Lopes, assessor de imprensa, pelos esclarecimentos sobre história, técnicas e procedimentos dessa escola de samba. E especialmente a Bruno Filippo, que se tornou um grande amigo e companheiro de fim de jornada.

Sou muito grata a Susana Scramin por seus esclarecimentos sobre o *Trauerspielbuch*; a Maria Cecília de Miranda pelo grande ponto de interrogação sobre as alegorias gregas; a Henrique Espada pela história crítica da América Latina; a Sérgio Medeiros pela bibliografia contemporânea. E a Raúl Antelo, a quem jamais poderei agradecer suficientemente a sugestão do cenotáfio e por compartilhar o olhar brilhante sobre o Cristo Mendigo.

Sou grata à minha família da Amélia (minha mãe) e do Zaldir (meu pai), em especial Patrícia, João e Cora, presentes no final. E à minha família ampliada, da vó Elcy e do vô Ney. Família é isso: oferecer repouso e festa a uma cabeça cheia de palavras, mostrar que o amor mata a arrogância e alimenta o corpo e o coração.

Sou grata às minhas colegas de desespero Flávia Memória e Elisa Tolon. A Maria Brígida de Miranda pelas confidências na salinha. A Cleidi Albuquerque pelas manhãs e a Rosane Porto pelas tardes. A Vera Collaço pelo afeto, a proteção e a convivência acadêmica.

Agradeço e peço perdão aos que me esqueci de nomear

Sou grata a Ademir Rosa e a Walter Benjamin, por existir.

“Todas as descrições irônicas de paisagens americanas com cortiços caindo aos pedaços, cemitérios de automóveis, rios poluídos, casas construídas de qualquer jeito, campos de minigolfe abandonados, desertos de cinzas, tapumes feios, torres de poços de petróleo horrorosas, árvores doentes, terras erodidas, postos de gasolina com decoração de mau gosto, motéis sujos, salões de chá à luz de velas e riachos cheios de latas de cerveja, porque essas coisas não são, embora possam parecer, as ruínas de nossa civilização, e sim os acampamentos e postos avançados provisórios da civilização que nós – eu e você – haveremos de construir.”

John Cheever¹

“Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juros e com os juros dos juros.”

Walter Benjamin²

¹ CHEEVER, John. *Miscelânea de personagens que não vão aparecer*, p. 91-100. In: **O mundo das maçãs e outros contos**. Tradução de Paulo H. Britto. São Paulo: Cia das Letras, 1987, 220 p., p. 92.

²² BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza (1933)*, p. 114-119. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, 253 p., p. 119.

Resumo

O objetivo desta tese é compreender aspectos das artes das escolas de samba, especialmente das alegorias proibidas no carnaval do sambódromo carioca. A pesquisa desdobra o conceito de “alegoria” da *Origem do Drama Trágico Alemão* de Walter Benjamin através da História, da Teoria e da Crítica da Arte para tentar superar sentidos antinômicos e alcançar a trindade alegórica constituída pelo Carro do Cristo Mendigo (Beija-Flor, Joãozinho Trinta, 1989); o Carro do Kama Sutra (Grande Rio, Joãozinho Trinta, 2004); e o Carro do Holocausto (Viradouro, Paulo Barros, 2008). Refletindo sobre a incomum compreensão benjaminiana da cultura barroca comentada por outros pesquisadores, a tese traça correspondências visuais e conceituais entre a alegoria benjaminiana e as artes alegóricas do carnaval brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: Alegoria – Escola de samba – Carnaval

Resumen

El objetivo de esa tesis es comprender aspectos de las artes de las escuelas de samba, en especial de las alegorías prohibidas en el carnaval del “sambódromo” de Rio de Janeiro. La pesquisa desarrolla el concepto de “alegoría” del *Origen del Drama Trágico Alemán* de Walter Benjamin cruzando Historia, Teoría y Crítica del Arte para intentar superar sentidos antinómicos y alcanzar la trinidad alegórica que se constituye por el *Carro del Cristo Mendigo* (Beija-Flor, Joãozinho Trinta, 1989); el *Carro del Kama Sutra* (Grande Rio, Joãozinho Trinta, 2004); y el *Carro del Holocausto* (Viradouro, Paulo Barros, 2008). Construyendo reflexiones a partir del raro entendimiento benjaminiano de la cultura barroca comentado también por otros investigadores, la tesis diseña correspondencias visuales y conceptuales entre el alegoría benjaminiana y las artes alegóricas del carnaval brasileño contemporáneo.

Palabras-llave: Alegoría – Escuela de samba - Carnaval

Abstract

This thesis aims to analyse specific artistic aspects of a selection of "escolas de samba", particularly those regarding the censured allegories during carnival's parades in Rio de Janeiro's "Sambodromo". This work unfolds the concept of "allegory" as posed by Walter Benjamin in his book *Origin of German Tragic Drama*, based on the fields of History and Theory and Art Criticism, in order to overcome antinomic meanings and reach the trinity composed by Cristo Mendigo's Allegoric Car (Beija-Flor, Joãozinho Trinta, 1989); Kama Sutra's Car (Grande Rio, Joãozinho Trinta, 2004) and Holocaust's Car (Paulo Barros, Viradouro, 2008). Thus, the thesis uses those allegories to reflect on the unusual understanding of baroque concepts by Benjamin and other researchers' commentaries in order to outline visual correspondences with allegories of the contemporary Brazilian carnival's arts.

Keywords: Allegory – “Escola de samba” (samba schools) – Carnival

LISTA DE FIGURAS³

<i>Imagem 1.</i>	Cristo Mendigo, alegoria original , 1989	23
<i>Imagem 2.</i>	Cristo Redentor, monumento, 2010	25
<i>Imagem 3.</i>	Cristo Redentor em construção, 1927-1931	27
<i>Imagem 4.</i>	Carro Naval de Dioniso, V a.C.	31
<i>Imagem 5.</i>	Cristo Mendigo, 1989	71
<i>Imagem 6.</i>	Carro de Crítica, Club dos Democráticos, 1881	83
<i>Imagem 7.</i>	Beija-Flor no 1º ano de desfile na Marquês de Sapucaí, 1978	87
<i>Imagem 8.</i>	Cristo da Comissão de Frente. Beija-Flor, 2005	98
<i>Imagem 9.</i>	Carro do Demônio, Unidos da Tijuca, 2007	102
<i>Imagem 10.</i>	Detalhe do Carro do Holocausto, Viradouro, 2008	104
<i>Imagem 11.</i>	Carro de Tiradentes, Unidos do Viradouro, 2008	107
<i>Imagem 12.</i>	Cristo Mendigo no Desfile das Campeãs, 1989	115
<i>Imagem 13.</i>	Comissão de Frente, Unidos da Tijuca, 2010	137
<i>Imagem 14.</i>	Cidade do Samba no bairro da Gamboa, Rio de Janeiro	147
<i>Imagem 15.</i>	Passarela do Samba Darcy Ribeiro, o sambódromo	156
<i>Imagem 16.</i>	Mapa 3D do sambódromo carioca	159
<i>Imagem 17.</i>	Planta-baixa do <i>panopticum</i> de Bentham, 1879	160
<i>Imagem 18.</i>	Carro dos Tigres, Império de Casa Verde, Anhembi, 2007	180
<i>Imagem 19.</i>	Esboços cenográficos de Leonardo Da Vinci para <i>trionfi</i>	182
<i>Imagem 20.</i>	Carro das Cavalhadas em festa colonial, 1786	184
<i>Imagem 21.</i>	Detalhe do Abre-Alas, Imperatriz Leopoldinense, 1995	190
<i>Imagem 22.</i>	Detalhe do Carro do DNA, Unidos da Tijuca, 2004	206
<i>Imagem 23.</i>	Ala das Baianas, Beija-Flor, 2009	211
<i>Imagem 24.</i>	Mestre Sala e Porta-Bandeira, Beija-Flor, 1989.....	215
<i>Imagem 25.</i>	Fantasia de Ala, Beija-Flor, 1976	217
<i>Imagem 26.</i>	Ensaio técnico da Ala das Baianas, Beija-Flor, 2008	238
<i>Imagem 27.</i>	Carro da Bateria, Unidos do Viradouro, 2007	245
<i>Imagem 28.</i>	Escultura proibida do Abre-Alas, Grande Rio, 2004	282
<i>Imagem 29.</i>	Alegoria proibida coberta, Grande Rio, 2004	283
<i>Imagem 30.</i>	Detalhe do Carro do Kama Sutra, Viradouro, 2008	285
<i>Imagem 31.</i>	Desmanche do Carro do Holocausto, Viradouro, 2008	288
<i>Imagem 32.</i>	Carro de Tiradentes, Viradouro, 2008	319
<i>Imagem 33.</i>	Cristo Mendigo, 1989	333
<i>Imagem 34.</i>	Ala de Mendigos, 1989	335
<i>Imagem 35.</i>	Anônimo enfrenta tanques em Tiananmen, 1989	337
<i>Imagem 36.</i>	Tomada do Muro de Berlim pelo povo alemão, 1989	338
<i>Imagem 37.</i>	Joãosinho Trinta lixeiro, Beija-Flor, 1989	345
<i>Imagem 38.</i>	<i>Story-board</i> da criação do Cristo Mendigo	377
<i>Imagem 39.</i>	Cristo Mendigo, Grande Rio, 2010	389

³ Digitalizadas e/ou pós-produzidas pela autora da Tese.

LISTA DE TABELAS

<i>Tabela 1.</i>	Espaços de preparação dos desfiles	146
<i>Tabela 2.</i>	Antinomias referentes aos espaços carnavalescos	149
<i>Tabela 3.</i>	Antinomias referentes à diferença entre a casa e a rua	150
<i>Tabela 4.</i>	Antinomias símbolo-alegoria	197
<i>Tabela 5.</i>	Alegoria dos poetas e alegoria dos teólogos	225
<i>Tabela 6.</i>	Método alegórico e escola de samba	237
<i>Tabela 7.</i>	Tabela dos pares antinômicos de Wölfflin	366

LISTA DE TABELAS NOS ANEXOS

<i>Tabela A1.</i>	Beija-Flor no Grupo Principal (1984-2010)	426
<i>Tabela A2.</i>	Beija-Flor antes de Joãosinho Trinta (1954-1975)	427
<i>Tabela A3.</i>	Classificação das Escolas de Samba no Grupo A, 1989 ..	428
<i>Tabela A4.</i>	Beija-Flor depois de Joãosinho Trinta (1993-2010).....	429
<i>Tabela A5.</i>	Desfiles de Joãosinho Trinta (1965-2004)	430
<i>Tabela A6.</i>	Modificações nos Grupos de Desfile (1984 a 2010)	432
<i>Tabela A7</i>	<i>Ranking</i> da LIESA (2006-2010)	441

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
Fluxos de um pensamento sobre o carnaval que não acabou	22
A presença do <i>Trauerspielbuch</i> nesta tese	35
A permanência do termo <i>Trauerspiel</i> nesta tese	41
A insistência da alegoria benjaminiana nesta tese	47
Ideia, conceito e fenômeno: trilhas de uma reflexão	56
Uma trindade alegórica	62
 PARTE I	
A ideia. O cenário. O carnaval das escolas de samba	
1 O sagrado e o profano no carnaval das escolas de samba	75
2 Ala de mendigos e massa carnavalesca: desprezo e ornamento	113
3 Espaço alegórico e espaço panóptico, barracão e sambódromo	143
 PARTE II	
O conceito. O enredo. A alegoria	
4 Alegorias carnavalescas brasileiras: história e política	179
5 A obra de arte barroca: o símbolo e a alegoria	193
6 A alegoria e as leis: De Benjamin à Beija-Flor	205
 PARTE III	
A obra. A cena. Alegorias proibidas	
7 Carnavais, carnavalescos e Kama Sutas	249
8 Holocausto, <i>Shoah</i> e representação proibida	287
9 Cristo Mendigo, seus ratos e urubus	333
A Carnavalíssima Trindade	377
Referências	391
Anexos	425

INTRODUÇÃO

*“Larguem minha fantasia, que agonia,
deixem-me mostrar meu
carnaval”*

Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar⁴

Sobre “os melhores momentos do carnaval”, é comum ler registros como este:

O ano de 1989 foi “o” ano dos carnavais do Rio de Janeiro. Segundo Zuenir Ventura, 1968 é o ano que ainda não terminou. Quem sabe 1989 seja o ano em que o carnaval ainda não acabou? Dezoito escolas desfilaram na Marquês de Sapucaí. Mas foi a 17ª a pisar na avenida que deixou boquiabertos a todos que assistiam o espetáculo. A Beija Flor apresentou o enredo “Ratos e urubus, larguem minha fantasia”, criação do genial Joãozinho Trinta. O artista fez um trabalho para calar a boca de quem achava que a Beija-Flor só levava luxo para a avenida, trazendo o lixo e a pobreza, num inacreditável carnaval de mendigos. O Cristo mendigo que a escola iria mostrar foi proibido pela Igreja. A alegoria desfilou coberta por uma lona preta, e com os dizeres: “Mesmo proibido, olhai por nós!”. A imagem até hoje arrepiava quem assistiu o desfile da azul e branco de Nilópolis. Mesmo com um carnaval magnífico, a escola ficou novamente apenas num 2º lugar no desempate com a Imperatriz Leopoldinense, colocação até hoje contestada pelos nilopolitanos. No quesito samba-enredo, a Beija-flor perdeu o título que parecia certo para a escola, no mais antológico e arrepiante de todos os desfiles.⁵

⁴ Fragmento de letra e grupo de compositores do samba enredo do desfile de 1989 do Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES) Beija-Flor de Nilópolis.

⁵ Rixxa Júnior comenta o carnaval carioca. Disponível no *site* <http://www.dicionariompb.com.br> do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

Em 2010, a passagem da 17ª das 18 escolas de samba do Grupo 1 na Avenida Marquês de Sapucaí completou 21 anos. Na alvorada de uma 3ª-feira, do dia 6 para o dia 7 de fevereiro de 1989, quase ao final do 2º dia do concurso, a Beija-Flor de Nilópolis, 8ª escola da noite, preenchia, com 4.500 figurantes e 8 carros alegóricos, o 5º ano do concurso no 1º sambódromo do Brasil. Joãozinho Trinta assinou o enredo *Ratos e Urubus, Larguem a Minha Fantasia!*, cujo carro abre-alas desafiava a tradição carnavalesca brasileira: o Cristo Mendigo. Em torno dessa alegoria gira essa tese.

Fluxos de um pensamento sobre o carnaval que não acabou

*“Na história há momentos felizes,
mas não períodos felizes”*
Arnold Hauser ⁶

Giorgio Agamben afirma: “o fluxo da consciência não possui outra realidade senão a de ‘monólogo’, e obviamente, portanto, de linguagem”⁷. No fluxo da consciência o eu se desfaz de sua subjetividade para se ver como fluxos de linguagem. O monólogo que aqui se inicia se configura como um conjunto desses fluxos. Entretanto, o eu que aqui monologa não abriga qualquer poder para rejeitar a foliã que resiste à consciência se, por acaso e de repente, ela se puser a sambar. Deve assim proceder para estar de acordo com a natureza do objeto de estudo que é, antes de tudo, a alegoria carnavalesca. Depois, o Cristo Mendigo não é exatamente o resultado de um projeto do eu consciente do carnavalesco Joãozinho Trinta. Pelo menos, não é só isso.

Essa alegoria resulta de seu próprio fluxo processual desdobrado nos meses necessários à sua criação e construção no barracão da escola de samba. Parte desse processo se deu como consequência de sua súbita interrupção pela Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Às vésperas do desfile, a Beija-Flor foi proibida de mostrar seu Cristo. Sua passagem no

⁶ HAUSER, Arnold. **Maneirismo**. A crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna. Tradução de J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1993, 463 p., p. 20.

⁷ AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005a, 188 p., p. 59.

sambódromo foi considerada de antemão uma profanação dos dogmas da Igreja: nenhum Cristo teve permissão para desfilar em 1989.

Tal objeto requer algumas escolhas e recortes nos extensos campos da história, da crítica e da teoria da arte conclamadas para esse desfile particular. Para começar, o termo processo não deve aqui subentender a “noção oitocentista da história”⁸ se, conforme Agamben, a experiência contemporânea garante a sobrevivência dessa noção “desprovida de qualquer fundamento racional”⁹, tautologicamente orientada ao seu próprio realizar-se como “‘progresso’ e ‘desenvolvimento’”¹⁰.



*Imagem 1. Alegoria do Cristo Mendigo antes do desfile, 1989*¹¹.

Se aceitássemos que o processo de construção de uma escola de samba ocorre no fluir historicista, o projeto do Cristo Mendigo seria suporte de seu devir performático na avenida, o resultado do que o carnavalesco concebeu: uma réplica do monumento do Cristo Redentor, uma escultura em isopor coberta por resina e trapos brancos. Entretanto, essa imitação tornou-se, sob muitos aspectos, o oposto do monumento do Cristo Redentor, a estátua original que inspirou a cópia carnavalesca.

⁸ *Idem*, p. 117.

⁹ *Idem*, p. 118.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Disponível em www.beijaflor.com.br.

Em outubro de 1931, a primeira reunião internacional com o objetivo estudar e preservar monumentos concluiu, na Carta de Atenas, que neste tipo de edificação se encontra história e arte:

A conferência, convencida de que a conservação do patrimônio artístico e arqueológico da humanidade interessa à comunidade dos Estados, guardião da civilização, deseja que os Estados, agindo no espírito do pacto da Sociedade das nações, colaborem entre si, cada vez mais concretamente para favorecer a conservação de monumentos de arte e de história.¹²

Obras arquitetônicas com pouca ou nenhuma utilidade funcional, o cuidado internacional se justifica por seu alto valor simbólico. Dentre o monumentos reconhecidos como patrimônio do planeta, o Cristo Redentor, em 7 de 7 de 1997, foi eleito uma das 7 maravilhas do mundo¹³. A grande estátua já fora proclamada patrimônio histórico nacional em 1937. Instalada no alto do antigo Pináculo da Tentação,

A história do Corcovado confunde-se com a própria história do Rio de Janeiro. Desde os primórdios da ocupação portuguesa, os desbravadores mostravam-se impressionados com o destaque da montanha, a qual denominaram de “Pináculo da Tentação”, em referência ao episódio bíblico. Conta-se que, em 1859, o padre Lazarista Pedro Maria Boss ao chegar ao Rio de Janeiro e deparando-se com a beleza do

¹² Carta de Atenas (outubro de 1931), p. 3. Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Disponível em http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_de_Atenas_1931.pdf. Essa carta dispõe as conclusões da primeira reunião internacional para a discussão de monumentos do mundo, convocada pelo Escritório Internacional dos Museus Sociedade das Nações.

¹³ Uma votação internacional realizada na *internet* pela empresa suíça *New Seven Wonders Foundation* - sem apoio da UNESCO, mas endossada pela ONU - elegeu o Cristo Redentor como maravilha do mundo moderno. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u310220.shtml>.

Corcovado teria exclamado: “Que belo pedestal para uma estátua a Nosso Senhor!”¹⁴

130 anos antes da passagem do Cristo Mendigo na avenida carnavalesca, alguém já pré-imaginava o Cristo Redentor sobre o Corcovado.



Imagem 2. Cristo Redentor¹⁵

O morro com altura de 709 metros foi desbravado oficialmente por primeira vez pelo ainda príncipe Dom Pedro (1798-1834) que, em 1824¹⁶, se aventurou às suas alturas com uma comitiva que incluía Jean-Baptiste Debret (1768-1848), desenhista e pintor que participou da

¹⁴ GHETTI, Neuânã Curty; MARQUES, Andrezza Silva e MOREIRA, Ângela. *Mirante do Corcovado: significados e mudanças espaciais na busca da sustentabilidade e da preservação deste patrimônio*, p. 28-40. **Cadernos do Proarq.** Rio de Janeiro, FAU – PPG Arquitetura, 2006, volume 10, ano X, 152 p., p. 28.

¹⁵ Fotografia tomada pela autora da tese em 19 de fevereiro de 2010.

¹⁶ KAZ, Leonel e LODDI, Nigge (Org.). **Cristo Redentor.** História e arte de um símbolo do Brasil. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2007/2008, 204 p., p. 28.

Missão Artística Francesa e permaneceu no Brasil de 1816 a 1831. Sua veia enciclopedista disputava com as paisagens do pintor francês Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830)¹⁷ o privilégio de enviar para a Europa as vistas brasileiras mais famosas: o Corcovado e o Pão de Açúcar. Na transição da condição de sede da Colônia à sede do Império, esses imensos blocos de pedra disputavam as encomendas européias com as pinturas da Baía de Guanabara, um conflito imagético particular pela representação da cidade do Rio de Janeiro que se prolongará na próxima transição política, de Império a República.

Contudo, a partir do final do século XIX as fotografias aos poucos substituirão os desenhos e as pinturas. É somente neste novo meio de reprodução que aparece, por primeira vez, a imagem do Cristo Redentor. A categoria de reprodutibilidade técnica demarca, para Walter Benjamin (1982-1940), a entrada numa modernidade tecnológica em que se modificariam drasticamente os meios de produção e de recepção da arte, além de sua própria definição e estatuto a partir da possibilidade da exposição de suas obras em imagens tecnicamente reprodutíveis.¹⁸ É possível, então, postular a fotografia do Cristo Redentor como um dos emblemas da entrada do Brasil na modernidade da “comunidade dos Estados, guardiã da civilização” que defende a Carta de Atenas.

1º de julho de 1885 data a inauguração do trecho final da Estrada de Ferro do Corcovado, que conduz ao seu cume. Ali, no final do século XIX, um belvedere ornado pelo Chapéu de Sol¹⁹ – um grande coreto de origem belga – abrigava do escaldante sol carioca os poucos visitantes que se lançavam à aventura de conquistar a maravilhosa vista que fornece o mais conhecido acidente geográfico da então capital brasileira. Para a construção do monumento – imitação da imagem de um Jesus protetor, de “braços abertos sobre a Guanabara”²⁰ –, foram necessários andaimes do lado de fora. Contudo, o isopor e a resina aparentes da

¹⁷ SCHWARCZ, Lília Katri Moritz. **O Sol do Brasil**. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João (1816-1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2008, 464 p.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1ª versão, p. 165-196. In: **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, 253 p.

¹⁹ KAZ e LODDI, *op. cit.*, p. 28.

²⁰ Da letra do *Samba do Avião*, de Tom Jobim. O Cristo Redentor é uma estátua de 38 metros construída sobre um penhasco de 710 metros de altura que se tornou imagem- símbolo e cartão postal da cidade do Rio de Janeiro. Sua pedra fundamental foi lançada em 1922; foi inaugurada em 12 de outubro de 1931.

réplica carnavalesca escondiam no lado de dentro as ferragens que sustentaram a alegoria. Nenhum desses 2 cristos frequentou a passarela carnavalesca: o que ali fez sua aparição foi uma espécie de desconstrução de última hora do projeto original da alegoria.

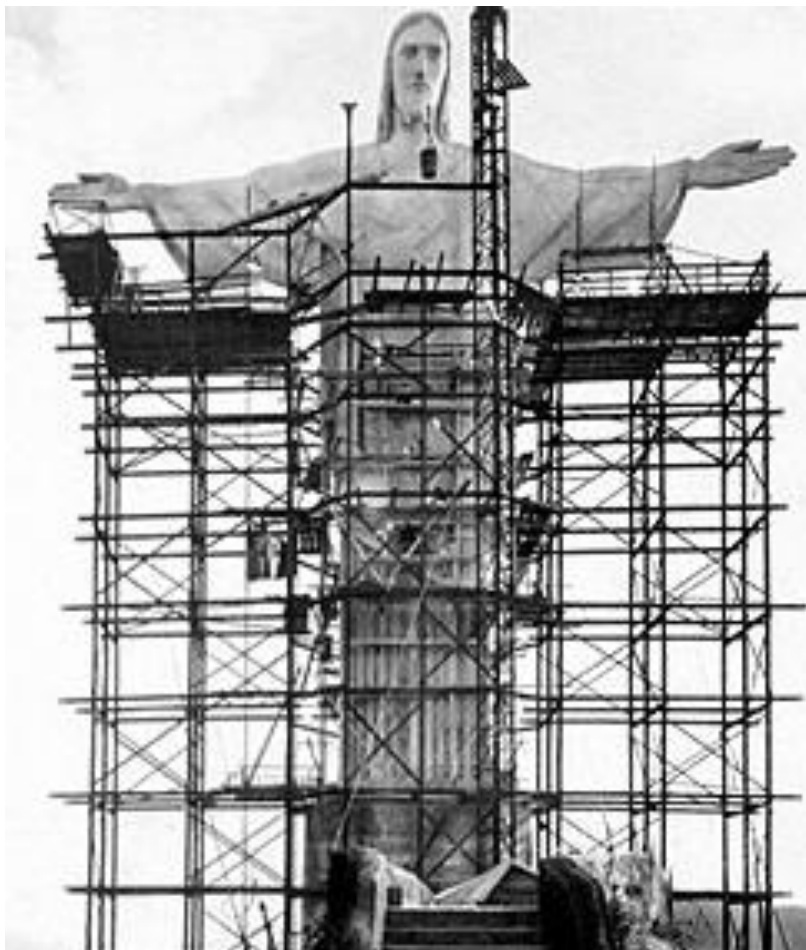


Imagem 3. Construção do monumento do Cristo Redentor, entre 1927 e 1931²¹

Na semana que antecedeu o desfile de *Ratos e Urubus*, *larguem a minha Fantasia!* Dom Eugênio Salles, então arcebispo do Rio de

²¹ Disponível em <http://www.corcovado.org.br/port/historia.asp>.

Janeiro, desfechou um súbito ataque iconoclasta: censurou a participação da alegoria no desfile por considerar um ultraje aos princípios católicos a apresentação de uma imagem de Cristo numa festa pagã. Sua censura, reforçada por medida liminar jurídica, provocou a rápida reação de cobrir a alegoria com plásticos pretos, que lhe deram a aparência de estar embrulhado com sacos de lixo. Em seu peito, foi colocada uma faixa com os dizeres: “Mesmo proibido, olhai por nós!...”

Apesar de possuir a opção de retirar a alegoria da avenida²², a Beija-Flor resolveu mantê-la: mais do que desconstruída, a estátua carnavalesca foi sobreconstruída, travestida pela sobreposição de materiais. O que resultou foi um Cristo presente, mas invisível. Tudo se passou como se a alegoria perseguisse sua adequação exata à Ala de Mendigos pautada para acompanhar-lhe: ela finalmente fazia jus à qualidade de mendicante que lhe exigia o nome de batismo, adequando-se ideologicamente ao segmento do desfile que lhe fazia a corte. Desta forma, o Cristo Mendigo abriu o desfile da Beija Flor.

Alegoria e obra, o Cristo Mendigo desdobrar-se-á nestas páginas a partir da leitura e da crítica de imagens que habitam uma história ainda pouco ou mal teorizada. Com este intuito, instâncias distintas de reflexão e seus desdobramentos devem gerar sentidos plurais que partirão e convergirão *de* e *para* essa alegoria carnavalesca. Faz-se necessário, antes de dedicar-me propriamente a ela, que me detenha um pouco sobre outra noção do carnaval que pretende resistir ao entendimento da festa como território de liberdade. Entender o carnaval como mundo do avesso, como propôs Mikhail Bakhtin²³ (1895-1975), significa aceitar a superioridade de um dos pólos da antinomia²⁴ liberdade-subserviência a fim de promover um carnaval ideal que anula o cotidiano de submissão no ressurgimento periódico da experiência da

²² No **Regulamento Específico das Escolas de Samba do Grupo Especial de LIESA** não está prevista nenhuma penalidade para a escola que não apresente na avenida todas as alegorias previstas na sinopse - documento que apresenta o enredo e sua distribuição em alas, alegorias, comissão de frente etc. - entregue antecipadamente à LIESA, desde que respeite os limites estabelecidos para a quantidade de alegorias.

²³ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002, 419 p.

²⁴ O termo “antinomia”, nesta tese, conserva 2 sentidos: o de paradoxo e o de oposição entre os termos envolvidos. Sua convivência será resguardada para que se manifestem ao pensamento múltiplos significados que contribuam para derrubar a dureza entre os termos antinômicos.

“tal felicidade”²⁵. Contudo, é a princípio inaceitável um ideal do “baixo” tendo como referência a topografia original platônica em que a *Idea* remete “ao sentido e ao valor metafísicos da Beleza [como] fundamentos universais”²⁶. Sou forçada, portanto, a procurar entre estas primeiras antinomias – liberdade-subserviência e alto-baixo da ideia de arte –, além de noutras que virão, um carnaval que desvie dessa rota.

Em meu entendimento, o carnaval de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* se instala num espaço-tempo dinâmico que alarga e torna elástica qualquer oposição a ele atribuída. Deve-se ressaltar que o próprio Bakhtin oferece o conceito de circularidade, utilizado pelo pesquisador brasileiro Affonso Ávila para defender que

nenhuma inflexão nova de arte ocorre em espaço de expressão isolado ou ao lance do acaso, à margem da circularidade maior do processo contextual e comunal da cultura – noção do óbvio em que, no caso do barroco, vimos reiteradamente insistindo²⁷.

A circularidade, para Ávila, é um conceito que permite girar e desestabilizar

formas e funções de representação de mentalidade, de religiosidade, até mesmo de conformações socioeconômicas de sentido igualmente coletivo e individual. [...] mentalidade conflitante que o moldava [o barroco] entre o paradoxo do religiosismo impregnador de consciência, do poder absolutista coercitivo e, em contraposição, das válvulas de escape sensoriais e irrimovíveis do homem, do artista daquela conturbada virada de tempo.²⁸

²⁵ MAIA, Tim. *Essa tal felicidade*. Fragmento de letra da música composta pelo próprio intérprete. Disponível em <http://letras.terra.com.br/tim-maia/48924/>.

²⁶ PANOFSKY, Erwin. **Idea**. A evolução do conceito de Belo. Contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000, 259 p., p. 7.

²⁷ ÁVILA, Affonso. *Apresentação*, p. 9-13 In: ÁVILA, Affonso (Org.) **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997, 556 p., p. 10.

²⁸ ÁVILA, Affonso. **Circularidade da ilusão e outros textos**. São Paulo: Perspectiva, 2004, 113 p., p. 11-12.

A circularidade bakhtiniana, portanto, já propõe um primeiro deslocamento do conceitos classicistas, é como se começasse a dar corda num relógio em que dualidades como a representada pela antinomia submissão-liberdade, se não chega a entrelaçar os termos, cava um espaço para o trânsito entre eles mostrando que há movimentos pendulares implícitos e imanentes no dual.

No sambódromo – o local onde se realizam alguns concursos das escolas de samba do Rio de Janeiro, dentre eles o do Grupo Especial²⁹ - desfilam anualmente cerca de 40 escolas de samba. O acolhimento de uma escola num ou noutro grupo de desfile resulta da contabilidade dos concursos: de acordo com a posição na classificação final, uma escola pode passar de um grupo para outro por ascensão ou rebaixamento. Os desfiles das escolas de samba cariocas totalizam atualmente 6 grupos: o Grupo Especial e os grupos A, B, C, D e E, compostos por cerca de 70 agremiações carnavalescas. Em 1989, eram 5 os grupos, denominados 1, 2, 3, 4 e Grupo de Acesso, totalizando 56 agremiações.

O carnaval, porém, muito mais antigo, remete originalmente à noção de sacralidade que, na origem específica do que chamamos de Ocidente, foi devida a deuses gregos e romanos. Da Antiguidade se extrai o registro do carro alegórico que transportava a representação do deus Dioniso às Dionisíacas, as competições dramáticas que costumam oferecer o marco do início do teatro ocidental. Na expressão *carrus navalis* encontra-se uma possível raiz etimológica do termo carnaval³⁰.

Do ritual primitivo permanece a idéia de renovação que é assegurada, nas primeiras sociedades históricas (bem como em algumas culturas nossas contemporâneas), pela performance coletiva como ferramenta social de sobrevivência. Seus ritos propiciavam a possibilidade de renascer e apoderar-se dos elementos da natureza de uma só vez. Tais ritos são responsáveis pelos suprimentos de vida na medida em que, mesmo quando não oferecem às populações alimento e bebida, estabelecem a comunicação entre os humanos e suas deusas e deuses. A sobrevivência comunitária, nesses casos, depende dos rituais sagrados que, mais do que encenados, são vividos com toda intensidade.

A história medieval européia inverteu essa polaridade a fim de entender o carnaval como território profano e antagônico ao divino. As

²⁹ Denominação do grupo principal das escolas de samba cariocas desde 1990. Desde a inauguração do sambódromo, já se chamou Grupo 1-A (de 1984 a 1986) e Grupo 1 (de 1987 a 1989). Ver *Tabela A6*, nos **Anexos** da tese.

³⁰ RECTOR, Monica, ECO, Umberto e IVANOV, V.V. **Carnaval!.** Traducción de Monica Mansur. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, 200 p.

festas medievais originadas nas saturnais romanas – formas concretas de vida tanto quanto de arte, experiências coletivas tanto quanto representações religiosas sofisticadas – descaracterizaram os rituais primitivos ao mesmo tempo em que os prolongaram sob a forma de rito popular não mais complementar e simbiótico, e sim crítico ao modo sério de se desfrutar a vida.



Imagem 4. Carro naval de Dioniso em procissão nas Dionisíacas, vaso naval, c. V a.C.³¹

As festas romanas se transformaram para adaptar-se ao controle da Igreja e, embora “Exteriores à Igreja e à religião [...] completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório”³², dessacralizados pelo princípio cômico, os carnavais medievais continuaram, contudo, regidos pelo jogo. Os ritos cômicos já coexistiam com os rituais sérios na Antiguidade, mas, na Idade Média modificaram seus sentidos. Conforme Bakhtin,

quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas – umas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu

³¹ BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001, 378 p., p. 106.

³² BAKHTIN, 2002, *op. cit.*, p. 6.

sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular.³³

O universo medieval se organiza em 2 culturas, a oficial e a carnavalesca:

Os homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas: a oficial e a carnavalesca, e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, o outro, cômico. [...] a cultura cômica da Idade Média estava essencialmente isolada nas pequenas ilhas que constituíam as festas e recreações. Paralelamente, existia a cultura oficial séria, rigorosamente separada da cultura popular da praça pública.³⁴

A cultura festiva, popular e carnavalesca resistia às normas sociais, era avessa às formalidades, às autoridades e à suposta estabilidade de uma concepção de mundo dogmática³⁵. Oposto à cultura oficial, ao “tom sério, religioso e feudal da época”³⁶, essas festas eram vívidas respostas ao sofrimento cotidiano rebatido com o humor do povo manifesto em momentos de exceção. Por semanas inteiras os cortejos, as feiras públicas e as exposições teatrais encenavam a paródia e a sátira dos cerimoniais oficiais: o populário transgressor e contraventor do povo reinava nos eventos carnavalescos.

O historiador José Rivair Macedo³⁷ entende que a Idade Média reinventou o teatro. De modo paradoxal, as encenações medievais eram perseguidas pela Igreja ao mesmo tempo em que cediam suas formas para as práticas rituais eclesiásticas, e vice-versa, o que gerou uma espécie de promiscuidade artística mal suportada (mas também mal controlada) pela dominação cristã. A partir do século XII, os dramas litúrgicos já encenados fora das igrejas conduziram ao surgimento dos

³³ *Idem*, p. 5.

³⁴ *Idem*, p. 83.

³⁵ Tais considerações podem ser prolongadas aos dias atuais. Entretanto, elas não refletem certa crítica das escolas de samba consideradas como espetáculos de massa e não como obras de cultura popular.

³⁶ BAKHTIN, 2002, *op. cit.*, p. 4.

³⁷ MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/ UFRGS/ Editora Unesp, 2000, 277 p.

gêneros teatrais invadidos por elementos populares e pagãos em espetáculos que, aos poucos, passariam a ser interpretados também por leigos, trovadores e menestrelis: nos milagres, mistérios, *fabliaux* e jograis, os diabos cômicos povoavam autos, entreatos cômicos e farsas. Dentre as modalidades que se estruturavam sobre temas religiosos impregnados com o espírito profano aparecem as confrarias alegres:

Tais associações, irreverentes, satíricas e burlescas, participavam de procissões bizarras, promoviam farras e bebedeiras, em determinados períodos festivos, e envolviam-se em atividades condenadas pelas autoridades eclesiásticas. Elas possuíam estatuto próprio, elegiam um “rei” ou um “abade”, adquiriam organização interna independente, desfrutando de privilégios especiais no período do ano em que se comemoravam as diversas festividades imbuídas de espírito carnavalesco.³⁸

A Igreja de então participava desse composto de liberdade e transgressão que, para o historiador Hilário Franco Júnior, constitui o riso medieval, revelando

ao mesmo tempo certa continuidade ao caráter sagrado do riso e seu uso social como elemento de crítica a determinados valores e comportamentos da cultura oficial. [...] O riso era para a sociedade medieval – como é para nossa sociedade –, ‘um bom remédio contra a opressão e um veículo de expressão da liberdade’³⁹.

Seria o carnaval das escolas de samba brasileiras este “remédio contra a opressão e um veículo de expressão da liberdade” descrito por Franco Júnior?

Considero ser esta uma questão política que depende, portanto, do ponto de vista escolhido para abordá-la. Se permitida uma primeira imagem, poderia instalar-me do lado de fora do sambódromo com um imaginário megabinóculo e perscrutar cada milímetro do desfile carnavalesco. Esta opção confortável evita suores assim como dispensa

³⁸ *Idem*, p. 224.

³⁹ FRANCO JR., Hilário. *Introdução*, p. 13-19. In: MACEDO, *op.cit.*, p. 14.

a frequentemente indesejável exposição à multidão cujo contato trai nosso íntimo e eterno medo da massa. Por outro lado, tal escolha permite a proximidade física da velha biblioteca que, entretanto, não podemos carregar para a avenida carnavalesca.

Numa segunda opção, pisaria o chão da passarela do samba para dali enunciar meus resultados com toda a autoridade que só quem faz e vive o carnaval pode ostentar. Enxergaria as minúcias e as cores mais vivas que emergem da vida íntima de quem trabalha e de quem desfila. Tornar-me-ia a privilegiada testemunha *in loco* da ansiedade pela finalização de uma alegoria ou pela entrada na avenida com os sentimentos que habitam tão somente as almas de quem se digna a descer à pista ou a entrar no barracão.

Há, entretanto, uma terceira opção: frequentar todos os espaços, me expor à contaminação de um de cada vez e cada um em seu tempo: arquivos e bibliotecas; pistas e arquibancadas do sambódromo, e os barracões das alegorias. Nestes lugares, discuti com historiadores, sociólogos, filósofos e jornalistas; li textos acadêmicos, reportagens, enredos e letras de samba; conversei com carnavalescos, chefes de barracões, integrantes de ala e espectadores; frequentei o espaço virtual⁴⁰ e o real⁴¹; dancei e cantei nas ruas e nas passarelas, a parte mais gostosa deste trabalho. Não pude sambar com perfeição técnica, mas minha incompetência nesta arte foi compensada pela alegria sem igual de atravessar algumas vezes, como foliã, a avenida carnavalesca.

Não entrevistei ninguém: penso que a exposição midiática dos concursos das escolas de samba educou o povo das escolas de samba a enunciar pequenas idiossincrasias em grandes manchetes o que, obviamente, não desqualifica seus depoimentos e confirma o caráter político antes mencionado. Entretanto, as vozes acostumadas a falar em programas dos veículos de comunicação de massa às vezes enganam o(a) pobre pesquisador(a) que tenta compreender o carnaval a partir de uma postura não empática. Entre escolas de samba e labirintos bibliográficos, me coloquei na bifurcação com toda a ansiedade, a insegurança e o risco que acarreta esta posição que, enfim, me pareceu mais crítica. Encontrei apoio teórico no mundo barroco inventariado por

⁴⁰ Comentei ao vivo o desfile das escolas de samba de Joaçaba, Santa Catarina, em 2010, convite feito pela rede RIC-Record que aceitei a fim de colocar à prova o que já havia pesquisado.

⁴¹ Fui jurada do Concurso das Escolas de Samba de Florianópolis de 1996 e 1997. Nos últimos anos, tornei-me foliã de ala e espectadora assídua dos sambódromos florianopolitano e carioca.

Benjamin, fonte e inspiração: “O renascimento investiga o universo, o Barroco as bibliotecas”.⁴²

Entre carnaval e teoria da arte, sambódromo e universidade, ficção e história, ½ década de pesquisa acabou abraçando a política e a teologia. Esses 5 anos me custaram incontáveis ligações de neurônios, 4 graus de óculos e o máximo do meu esforço para tentar compreender aquilo que, de resto, apenas pincela algumas ideias sobre um universo extenso demais para ser totalmente abarcado.

Mas quem não pretende enunciar uma grande Verdade não se furta a arriscar-se no desconhecido. Portanto, já de saída enuncio a conclusão de que não há uma conclusão. Peço desculpas se o tom parecer arrogante, mas prefiro eu mesma inventar minhas próprias verdades e mentiras.

A presença do *Trauerspielbuch* nessa tese

“Uma obra que merecesse ser qualificada como crítica só podia ser aquela que incluisse em si mesma a própria negação e cujo conteúdo essencial fosse assim exatamente aquilo que nela não se encontrava. [...] talvez só um livro mereça, nesse sentido, o nome de crítico: trata-se de Ursprung des deutschen Trauerspiels, de Walter Benjamin.”

Giorgio Agamben⁴³

Com estas palavras Agamben faz a primeira citação de *Estâncias*, enfatizando a importância da pesquisa de Benjamin. Escrito entre 1924 e 1925, no final do primeiro ¼ do século 20, entre as 2 grandes guerras, o tratado sobre o barroco é, para muitos comentadores do conjunto da obra benjaminiana, o trabalho de maior fôlego teórico. O reconhecido valor crítico deste livro permitiu a essa tese evoluir⁴⁴ para além da visão

⁴² BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b, 363 p., p. 148.

⁴³ AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007, 263 p., p. 9-10.

⁴⁴ Dê-se ao termo “evolução” o significado que lhe confere a linguagem técnica do universo das escolas de samba. Evolução é, neste contexto, um quesito

carnavalesca pautada na leitura de Bakhtin. Num território instável, a tese inicia por estabelecer mais antinomias do que certezas unitárias e, para pensar estas oposições, quase-oposições e semi-oposições, assim como ao principal conceito investigado nesta tese, o de “alegoria”, servirá como guia o livro *Ursprung des deutschen Trauerspiels*⁴⁵, de Walter Benjamin. A fim de preparar o terreno para o desdobramento das reflexões devo fornecer alguns poucos, mas imprescindíveis, esclarecimentos teóricos.

O primeiro diz respeito à escolha da tese de Benjamin como principal fonte de minha própria tese; o segundo esclarecimento concerne à opção de uso no corpo da tese dos termos alemães *Trauerspiel* e *Trauerspielbuch* na maioria das vezes não traduzidos para o português; o seguinte debruça-se sobre a centralidade do conceito de alegoria neste trabalho; o quarto remete à utilização das noções de ideia, conceito e fenômeno em termos estritamente benjaminianos para nomear as 3 partes em se divide o texto integral da tese. Finalizo a *Introdução* com os esclarecimentos preliminares sobre a noção de trindade que, nomeada no título, balizou a constituição da tríade das alegorias proibidas. A primeira explicação, eu a desenvolvo nesta seção; as outras, nos próximos subcapítulos. Logo, passo a dedicar-me a explanar os motivos que levaram a tese benjaminiana sobre o teatro barroco alemão a constituir-se como fonte principal das reflexões de minha tese.

Walter Benjamin, no prólogo do livro, desenvolve longa e detalhadamente sua crítica à teoria do conhecimento. O procedimento paciente do autor torna ainda mais surpreendente a dificuldade teórica que obstaculiza a abordagem dos seus leitores e leitoras: esse é o capítulo do livro sobre a tragédia barroca que se mostra mais árduo e difícil de compreender. E, segundo o crítico de arte e tradutor do livro do barroco de Benjamin ao inglês, George Steiner, isso se estende a todo o livro, pois “*Ursprung* é uma das mais impenetráveis peças de prosa em alemão ou em qualquer outra língua moderna.”⁴⁶ De sua leitura praticamente ininterrupta por 5 anos resultou uma compreensão

julgado na avenida que diz respeito ao modo adequado com que as escolas devem passar na avenida e relaciona o enredo à performance do desfile.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978, 211 p.

⁴⁶ STEINER, George. *Introduction*, p. 7-24, p. 11. In: BENJAMIN, Walter. **The origin of german tragic drama**. Introduced by George Steiner. Translated by John Osborne. London, New York: Verso, 2003, 252 p., p. 11.

vacilante ao ponto de me dar a impressão de que nunca o entendi, verdadeiramente⁴⁷, e que nunca o entenderei, completamente. Ocorre-me, entretanto, que tal rastro formado por nada mais do que desrazão e incompletude assume um papel importante na necessidade, que acaba por tornar-se uma espécie de obrigação metodológica de retornar continuamente, sempre e mais, ao texto benjaminiano. Esta atitude do(a) leitor(a) parece ter sido cuidadosamente planejada pelo autor do *Trauerspielbuch* no projeto paradoxal de um formato supostamente confuso de “tratado rigoroso combinado com uma ensaística fragmentária; um estilo hermético, aparentemente caótico, com críticas contundentes à ciência acadêmica”⁴⁸. A suposta carapuça de Benjamin me serviu: o que há de mais instigante e sedutor do que uma teoria que nunca consegue se tornar objetiva e translúcida no espírito de um(a) pesquisador(a)? Lidar com o desconhecido é também o modo como se pode lidar com o Cristo Mendigo, um enigma que, paradoxalmente, para ser decifrado deve ser mantido e até mesmo alimentado.

Benjamin, por outro lado, compensa e alivia a sensação de desespero gerada pela dificuldade de compreensão ao criar não poucas imagens que uma leitora como eu, altamente tendenciosa à visualidade do pensamento em detrimento de sua lógica, tanto tem a aproveitar. Seu pensamento por imagens, ou “imagens de pensamento”⁴⁹, se oferece quase docilmente aos modos de reflexão sobre o que, ao fim e ao cabo, não é mais que imagem.

O fenômeno histórico está morto como morto também está o Cristo Mendigo: suas tumbas não são mais do que fotografias e vídeos, além das imagens criadas pelo pensamento dos comentadores e estudiosos do carnaval. Não se trata de pensar por representações, mas de que essas representações por imagens são os esqueletos *post mortem* de uma história que, para ser entendida, deve ser exumada.

⁴⁷ Há uma complicação a ser esclarecida: a palavra “verdade”, para Benjamin, representa um conceito singularmente refratário ao entendimento. O assunto será abordado algumas páginas adiante quando de minha interpretação do “teor de verdade” que consta do livro de Benjamin sobre os ensaios de Goethe.

⁴⁸ BOLLE, Wille. **Fisiognomia da metrópole moderna**. Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000, 426 p., p. 106.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a, 330 p. Esta publicação portuguesa reúne 3 trabalhos de Benjamin: além do homônimo ao título do livro, constam da coletânea *Rua de Sentido Único* e *Infância Berlimense: 1900*. Estes textos são exemplares do hábito de pensar através de imagens que parece caracterizar toda a obra de Benjamin, um procedimento intensificado a partir do *Trauerspielbuch*.

Transcrevo aqui um longo parágrafo do *Trauerspielbuch*, na esperança de que sua excessiva citação em outros textos não invalide mais um uso nesta tese:

na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogrado, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo o que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela é-o apenas nas estações da sua decadência. Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no decurso do processo histórico⁵⁰.

As correspondências entre obra e morte, imagem e cadáver, história e significação abrem a fenda para que o exercício do pensamento se detenha sobre essa alegoria que, em detrimento de sua aparência anticarnavalesca, tornou-se o próprio símbolo do carnaval do sambódromo, como pretendo mostrar no final da tese.

O Cristo Mendigo é uma obra produzida por muitas mortes. É uma imagem e um cadáver, um objeto inumano que representa um personagem sobre-humano que é, também, tanto figura histórica quanto mística, símbolo do cristianismo. Mendigo e Cristo, esta alegoria representa o desespero dos sofredores num ambiente de alegria e remete, paradoxalmente, a uma efêmera esperança; ainda assim, uma esperança.

⁵⁰ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 180-181.

Em segundo lugar, o início do processo investigativo deu-se por sugestão na primeira orientação da pesquisa⁵¹: a aproximação a partir da correspondência literal entre as alegorias carnavalescas e a noção de alegoria benjaminiana foi um caso de pura afinidade eletiva⁵².

O desfile de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* chocou arquibancadas, telespectadores, críticos e o povo do carnaval por seu rompimento evidente com a tradição do moderno carnaval de luxo e riqueza, uma espécie de gênero majoritário do desfile criado na década de 60 e fixado em meados da década de 1970⁵³. O modo como o Cristo Mendigo incitou esta ruptura foi-se ajustando mais e mais, no curso da investigação, ao conceito de Benjamin, num primeiro momento por demais sombrio ao ponto de quase impedir as relações entre o conceito teórico e a prática artística. Que abordagem histórica permitiria esse encontro e, além do mais, poderia garantir a investigação da história *na* obra carnavalesca, como propõe Benjamin, ao invés da obra *na* história?

Segundo o autor alemão, o acesso à verdade da obra não se oferece ao desejo do(a) investigador(a), já que “A verdade é a morte da intenção”⁵⁴; por outro lado, uma metodologia não pode ser apenas um “cânone de advertências”⁵⁵. Se a questão sobre como as coisas realmente aconteceram não se dispõe a ser respondida – e, portanto, sequer deve ser postulada –, torna-se impraticável fazer história de realidades essenciais: nem verismo, nem sincretismo, nem intuição; nem mesmo a empatia, que pode apenas assediar a subjetividade do leitor, nada disto serve como metodologia.⁵⁶ Mas não havia caminho de volta, nada além do que insistir na caminhada através da névoa espessa da reflexão. Contudo, aos poucos a aproximação entre alegoria carnavalesca e alegoria benjaminiana me confrontava como meio de reflexão sobre a questão do papel e da função da história⁵⁷ nessa tese.

⁵¹ Por minha orientadora, Professora Doutora Maria Bernardete Ramos Flores, a quem devo agradecer a inspiração no começo do processo que guiou esta pesquisa. Ver **Agradecimentos** no começo da tese.

⁵² BENJAMIN, Walter. **Ensaaios reunidos: escritos sobre Goethe**. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2009, 192 p.

⁵³ Ver **Capítulo 7** dessa tese.

⁵⁴ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁵ *Idem*, p. 28.

⁵⁶ *Idem*, p. 28-29.

⁵⁷ Questão argüida pela Professora Doutora Márcia Ramos de Oliveira no exame de qualificação dessa tese.

Infelizmente, não é possível uma síntese: um dos modos de definir a pesquisa é como série inconclusa de tentativas de abordar essa questão.

A terceira qualidade do *Trauerspielbuch* refere-se à primazia da obra frente aos gêneros artísticos e sua universalidade. Ao observar a pós-história do desfile de 1989, nada leva a concluir que ele tenha instituído um gênero ou inventado uma tradição: as formas do lixo que o marcaram jamais ecoaram de forma contundente ou sistemática na posteridade da arte carnavalesca. Contudo, a distância que Joãozinho Trinta cavou com aquele carnaval em relação à sua própria estética anterior parece ter aberto um espaço de crítica no interior do qual outros carnavalescos puderam inventar suas próprias diferenças.

Reivindicando a prioridade da obra, Benjamin critica duplamente o gênero. Primeiramente, o nominalismo se bifurca em 2 vertentes: na primeira, por indução, as obras são aglomeradas em conjuntos configurados por qualidades comuns, produzindo um conceito de gênero que expressa o semelhante e homogêneo e exclui o extremo e heterogêneo. Na segunda, dedutiva, o(a) pesquisador(a) estabelece uma classificação *a priori* cujas regras distribuem as obras em gêneros. “Nos dois casos, o objeto se perde.”⁵⁸ No caso dessa tese, não há conjunto possível para as alegorias, a não ser por sua única semelhança, negativa e de origem histórica: foram, as 3, proibidas.

A segunda rejeição metodológica de Benjamin tem como alvo o pensamento realista que não consegue relacionar a objetividade da ideia com o fenômeno: ao conceder privilégio ao objeto, o(a) pesquisador(a) entra na obra por empatia da alma que, se por um lado atende à genialidade do artista romântico, por outro não passa de mera projeção psicológica na opinião do autor alemão, ele mesmo um seguidor do barroco que coloca ênfase no drama cruamente terreno da criatura. Na relação empática entre obra e sujeito, o último acaba por constituir-se como objeto e, portanto, se perde o sujeito. Entre objetos e sujeitos perdidos, Benjamin deseja salvar a história.

Essa tese tenta construir um objeto crítico que salte para fora e além do tempo e do espaço que distribuem foliões e público, alegorias e

⁵⁸ BENJAMIN *apud* ROUANET, Sergio Paulo. *Apresentação*, p. 11-47. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, 275 p., p. 15. Encontrei na cuidadosa explanação de Rouanet sobre o livro que ele traduziu uma valiosa descrição do que Benjamin critica nos 2 métodos investigativos, o nominalista (por indução e dedução), e o realista. Cito Benjamin através de Rouanet para remeter ao importante esclarecimento do tradutor.

fantasias, cada um de um lado do corte que separa o sujeito do objeto e vice-versa. Intenta, com o método benjaminiano, “destrinçar, esmiuçar, ele quer penetrar, quer mergulhar na obra”⁵⁹. O paradoxal platonismo de Benjamin – com Platão, a ideia é inacessível; contra Platão, a representação mantém o objeto apartado da ideia – ou seu “objetivismo radical”⁶⁰ se mostra adequado ao tratamento da também radical alegoria do Cristo Mendigo que, enfrentando as leis da Igreja e do Estado, quer, antes, sugá-las para dentro de seu imenso e negro abismo.

A permanência do termo *Trauerspiel* nesta tese

“Uma coisa é encarnar uma forma,
outra dar-lhe uma expressão própria”
Walter Benjamin⁶¹

Faz-se necessária, também, uma explicação sobre a escolha da não tradução dos termos *Trauerspielbuch* (“livro do *Trauerspiel*”, “livro do drama trágico” ou “livro do drama barroco”, diferentes traduções do termo alemão) e *Trauerspiel* (“drama ou peça de luto”) no corpo do texto dessa pesquisa.

Como se pode detectar mesmo nessa amostragem superficial, de muitas maneiras se traduziu o título do livro de Walter Benjamin sobre o teatro barroco alemão. Preferi manter a expressão alemã, pois em português ela é problemática, o que se verifica na divergência entre os 2 tradutores para o português já em relação ao próprio título da obra.

Sergio Paulo Rouanet empreendeu a tradução pioneira, brasileira, publicada em 1984, intitulada *Origem do Drama Barroco Alemão*⁶². José Barrento fez a tradução portuguesa publicada depois de exatos 20 anos nomeando-a *Origem do Drama Trágico Alemão*⁶³. Se para Rouanet a palavra que melhor traduz a expressão *Trauerspiel* é “drama barroco”, para Barrento é “drama trágico”. Ambos explicam seus motivos para

⁵⁹ PRESSLER, Gunter Karl. **Benjamin, Brasil**. A recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira. São Paulo: Annablume, 2006, 406 p., p. 178.

⁶⁰ ROUANET *apud* PRESSLER, *op. cit.*, p. 178.

⁶¹ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 50.

⁶² BENJAMIN, 1984, *op. cit.*

⁶³ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*

opções pontuais e até opostas, razões que esclareço pois revelam algo do objeto de estudo de Benjamin para quem a palavra ou, mais especificamente, o nome, é uma das chaves da investigação. Rouanet, ao iniciar sua resenha do *Trauerspielbuch*, afirma:

A palavra *Trauerspiel*, lançada em circulação no século XVII, significa, simplesmente, tragédia, palavra que também existe em alemão: *Tragödie*. Mas como toda a polêmica de Benjamin contra a interpretação tradicional do Barroco literário está contida na distinção por ele estabelecida entre *Trauerspiel* e tragédia, é evidente que esta tradução está excluída.⁶⁴

O primeiro gesto de Rouanet exclui a possibilidade de traduzir *Trauerspiel* como tragédia, o que ecoa de modo invertido na opção do outro tradutor. Rouanet esclarece que ele tampouco considera a palavra “drama” uma tradução inequívoca do termo: por um lado, seu significado coincide com o significado da palavra alemã *Drama* que abarca genericamente tanto o *Trauerspiel* quanto a *Tragödie*, ou “tragédia”; por outro, “drama barroco” é expressão erudita enquanto *Trauerspiel* é um termo popular utilizado por dramaturgos e críticos do barroco que desconheciam a distinção que estabelece Benjamin entre *Trauerspiel* e *Tragödie*. Rouanet ainda reúne ao “drama” o termo “barroco” porque, embora Benjamin se refira também a outro *Trauerspiel*, pós-barroco, sua tradução optou por destacar o período ao que “o livro é consagrado”⁶⁵. O termo “barroco”, contudo, não está em disputa, já que aparece também no título do português Barrento.

Rouanet segue explicando que, pela dificuldade da tradução, no corpo do texto integral ele traduz na maioria das vezes o termo *Trauerspiel* como “drama barroco”, outras vezes como “tragédia” e até mesmo conserva a expressão original *Trauerspiel* “quando estiverem em jogo os seus elementos constitutivos.”⁶⁶

Tudo isso – apesar do cuidado do tradutor brasileiro de sinalizar a cada vez que desliza da expressão traduzida principal “drama barroco” –

⁶⁴ ROUANET, Sergio Paulo. *Nota do tradutor*, p. 9-10. In: BENJAMIN, 1984, *op. cit.*

⁶⁵ *Idem*, p. 9.

⁶⁶ *Idem*, p. 10.

me pareceu deveras confuso para quem não vai lidar, porque não tem competência para tanto, com a questão da tradução.

No epílogo da tradução portuguesa o outro tradutor, João Barrento, tece breves, mas minuciosas críticas da tradução da obra de Benjamin em nossa língua. Ele começa por lamentar a “situação editorial paupérrima e catastrófica”⁶⁷ tanto da crítica quanto da tradução da obra de Benjamin ao português. Ressalva, entretanto, que parte dessa dificuldade encontra seus motivos em razões imanentes à “própria natureza da sua obra, deambulatória e fragmentária”⁶⁸.

A seguir, porém, Barrento emite um duro diagnóstico:

Com poucas exceções, Benjamin nunca foi, pois, nem muito actual, nem actuante entre nós [...] também porque o nosso presente, a partir de certa altura demasiado atraído por um marxismo recuperado para uso mais político que filosófico e, mais tarde, por filosofias derivadas do eixo desconstrucionista Paris-Yale, não encontrou lugar para a grande contradição, ou para o grande paradoxo produtivo, da sua metafísica materialista.⁶⁹

Barrento prossegue profundamente enlutado pela abordagem negligente e descuidada ao pensamento “anti-historicista” benjaminiano que, embora

em *Origem do Drama Trágico Alemão* [...] só pode ser apresentado a partir do ponto de vista do presente [...] aplica-se à própria obra de Benjamin que, nos seus momentos mais pregnantes e nas próprias formas que escolheu para se configurar, estava prenhe de um futuro que, reconhecemo-lo hoje, foi o nosso presente do último meio século. [...] Se entrou no nosso universo mental, não chegou a entrar no corpo de nossa linguagem filosófica.⁷⁰

⁶⁷ BARRENTO, João. *Posfácio*, p. 327-341. In: BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 329.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ *Idem*, p. 330.

⁷⁰ *Idem*, p. 330-331. Grifado no original.

Portanto, o *Trauerspielbuch* se mostra uma obra fragmentária, mas não assistemática, porque repete insistentemente pensamentos, imagens e configurações; e se atualiza e reelabora com cada leitura e a cada nova situação de recepção. Ele oferece, então, não poucos obstáculos à tradução de textos que, não se prestando a “leituras teóricas lineares”⁷¹, apresentam enigmas que denunciam e, concomitantemente, desafiam as soluções definitivas.

Como traduzir uma obra que se torna mais e mais atual na medida em que se distancia, no tempo, de sua própria origem? Segundo Barrento, dos textos de Benjamin não há distância confortável para o leitor, pois, quando menos se espera, saltam das palavras centelhas do atual.

Interrompo Barrento para reforçar sua opinião de que aquilo que na obra de Benjamin parece oferecer-se como obstáculo à reflexão pode ser atribuído à uma espécie de metodologia da obra, o que pode contribuir para dissipar a sensação de confusão e obscuridade que provoca a leitura de um livro cuja forma escrita é, talvez por demais, original.

Em sua crítica às *As Afinidades Eletivas*⁷² de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Benjamin traz ao debate a relação da obra de arte com seus próprios teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) e teor factual (*Sachgehalt*). Se no início ambos estão unidos na obra, com o passar do tempo o teor factual se expande e o teor de verdade se oculta. O teor factual diz respeito aos dados do real, os “conhecimentos objetivos, ‘fatos’ ou ‘coisas’ da realidade incorporados à obra de arte”⁷³. O teor de verdade diz respeito a um enigma, aquele que se descortinará no momento devido do período de tempo que a verdade necessita para aparecer na história. Os dados do real mais se destacam quanto mais se extinguem na realidade da obra. Quanto à verdade, ela deveria se constituir como a meta inalcançável, mas legítima, do crítico de arte bem como do historiador.

Talvez seja este o movimento anaeróbico, involuntário, mas vital, dos escritos de Walter Benjamin: a distância da época, ao invés de tornar antiquada ou ultrapassada sua produção, a legitima mais e mais à leitura de outras realidades, dentre elas, a nossa. A eterna, embora não estática, “verdade” das palavras que formam a linguagem carrega sua

⁷¹ *Idem*, p. 332.

⁷² GOETHE, Johann Wolfgang von. **As afinidades eletivas**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 1998, 283 p.

⁷³ BENJAMIN, 2009, *op. cit.*, p. 12.

própria e dinâmica origem que, ao exercer seu poder de nomear, garante atualizações transversais do que emana de outros tempos históricos.

Retornando à análise de João Barrento, sua crítica à tradução brasileira a desqualifica como a “versão extremamente problemática que traz o título de *Origem do Drama Barroco Alemão*”⁷⁴. O tradutor português explicita, sobre isso, 2 preocupações principais. A primeira delas será apresentada na transcrição literal dos termos escritos por Barrento: creio ser necessária a leitura das próprias palavras do crítico sobre o cuidado que se deve tomar em,

contrariamente ao que faz tanta tradução (nomeadamente as brasileiras), não transformar o registro imagético vivo da linguagem de Benjamin em formulações duramente abstractas ou chãmente correntes (a imagem do “afundamento” do sujeito ético no indivíduo, por exemplo, não pode ser dada por um termo neutro e banal como “eliminado”). Decidi que não iria transformar conceitos de recorte nítido e termo único em perífrases explicativas, que não deixaria cair, por comodismo ou incapacidade, os inúmeros moduladores gramaticais do discurso, que só por ignorância das potencialidades expressivas da língua alemã, permanente activadas no texto original, desaparecem de algumas traduções (nisto, a tradução brasileira intitulada *Origem do Drama Barroco Alemão* é desastrosa, para além de estar pejada de erros que distorcem gravemente o sentido [...])⁷⁵

A preocupação de Barrento se centraliza nos conceitos-chave cunhados por Benjamin, que são “nomeadamente os mais complexos, logo em *Origem do Drama Trágico Alemão*”⁷⁶ e devem, portanto, ser enunciados

com o rigor e a clareza possíveis, não os transformando em perífrases explicativas, delimitando-os de conceitos afins ou estabelecendo de forma clara, em si mesmos e

⁷⁴ BARRENTO in BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 333. Grifado no original.

⁷⁵ *Idem*, p. 341.

⁷⁶ *Idem*, p. 340.

raramente através de nota explicativa, as oposições que os individualizam (para o caso, um dos mais difíceis de resolver, da distinção entre *Trauerspiel* e *Tragödie*, central no livro sobre o drama barroco [...]).⁷⁷

Em meio ao texto benjaminiano, Barrento explica, em 2 pés de página, suas opções da tradução da expressão “*Trauer-spiel* “à letra: ‘drama lutuoso’.”⁷⁸ Na primeira observação, ele destaca seu vínculo ao conceito de luto: embora a tradução mais literal do termo seja “drama lutuoso”, ele a descarta por não ser largamente aceita para designar a forma dramática, assim como também pelo peso que colocaria no termo em comparação com a expressão “drama trágico”. Barrento ainda enfatiza o vínculo com que a palavra *Trauerspiel* ata os sentidos de luto e tristeza, vínculo com o qual “Benjamin joga”⁷⁹ tanto na passagem a que a nota se refere como, penso, em todo o livro. Em seu *Posfácio*⁸⁰, Barrento praticamente repete e reforça esse apontamento.

Minha opção pelo termo *Trauerspiel* bem como pela utilização da expressão *Trauerspielbuch*, ambos mantidos no idioma alemão no corpo integral desta tese, tem como intuito manter a tensão original. Acredito, desta forma, honrar a relevância dada por Walter Benjamin ao encontro de palavras que, antagônicas ou até mesmo desconexas entre si, se deparam com outros sentidos e produzem outros significados quando forçadas, como nos neologismos barrocos, à convivência mútua. Entre jogo e luto, entre peça dramática e tristeza, existe uma abertura poética que ativa a compreensão do leitor em busca de seu próprio entendimento do nome. Tal tarefa do leitor, me parece, é uma das finalidades de Benjamin ao deixar permanecer, em seu texto, as obscuridades tão alardeadas pelos comentadores de sua obra. Kátia Muricy reforça o conceito de “imagem dialética”⁸¹: entendidas antes como imagens do que como conceitos, algumas expressões benjaminianas desencadeiam outro tipo de abordagem do pensamento que necessariamente inclui a

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 121.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ *Idem*, p. 340. Abro um parêntese para erro de revisão: Barrento se refere à página 269 erradamente como página “268”. Na página correta encontra-se, em pé de página, o comentário a que faço alusão.

⁸¹ MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética**. Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1999, 243 p.

forma do objeto no jogo a ser apropriado pelo(a) próprio(a) leitor(a) quando a razão desaba exausta de tanto tentar entender.

Por fim, no espaços desconfortáveis, imprecisos e indefinidos das imagens surgem as oportunidades de vislumbre das origens tornadas presente, origens que chegam até nós advindas de 2 passados distantes: o passado barroco localizado no século XVII; e o da primeira metade do século XX, entre os anos de 1924 e 1925, quando Walter Benjamin escreveu seu último tratado acadêmico, o *Trauerspielbuch*.

A insistência da alegoria benjaminiana nesta tese

“... [a fotografia] não pode mais fotografar
cortiços ou montes de lixo sem transfigurá-los [...]
ela conseguiu transformar a própria
miséria em objeto de fruição”.
Walter Benjamin⁸²

É ao redor da ideia de transfiguração que a noção benjaminiana de alegoria barroca vai gravitar no texto que inclui o trecho acima citado e escrito em 1934, depois do salto originário dado no *Trauerspielbuch* sobre as centúrias que separam o século XX do XVII. Sobre a fotografia – invenção do século XIX, mas que alcança expressão e utilidade massiva no sistema de produção moderno apenas a partir do começo do século XX -, Walter Benjamin sublinhará, 12 anos depois de escrever o *Trauerspielbuch*:

Muito se escreveu, no passado, de modo
tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se
a fotografia era ou não uma arte, sem que se
colocasse a questão prévia de saber se a invenção
da fotografia não havia alterado a própria natureza
da arte.⁸³

⁸² BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor* (1934), p. 120-136. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, 253 p., p. 128-129.

⁸³ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1ª versão (1935/1936), p. 165-196. In: *Idem*, p. 176.

O conceito de alegoria nos alcança esbanjando seu sentido de transfiguração numa época em que a “natureza da arte” já está definitivamente “alterada”.

Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia! é um caso evidente de miséria transformada em objeto de fruição. Contudo, a frase de efeito mais conhecida e polêmica do carnavalesco Joãozinho Trinta – “Pobre gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual” – parece inverter o sentido mais evidente embutido no conceito benjaminiano de transfiguração das imagens. À evidência da inadequação política dos “montes de lixo” que resultam daquilo que foi consumido pela sociedade soma-se a reviravolta na preferência do gosto popular pelo luxo, nas palavras de Trinta. O esplendor carnavalesco não se presta a rígidas polarizações entre as antinomias. No caso desse desfile, a oposição entre o luxo e o lixo se desmonta frente à aparição de alegorias como a do Cristo Mendigo que, desterrando as soluções simples, instaura espirais dialéticas cujas séries elípticas fazem-na oscilar entre o mal e o bem. Não devo, porém, abandonar este parágrafo sem corrigir seu rumo: em sua noção de alegoria, Benjamin já inclui a geração de múltiplos sentidos ao descrever o pensamento que, no enfrentamento com a obra alegórica, mergulha sob o efeito da vertigem que o atira violentamente no abismo da reflexão.

No começo dessa investigação intuía ser “alegoria” uma noção útil para refletir sobre os veículos carnavalescos denominados carros alegóricos. Evidente e quase óbvia é a semelhança e a coincidência semânticas. Mas serão suficientes? Feitas as primeiras leituras exploratórias da pesquisa, algo parecia faltar no uso operacional da figura de linguagem na medida em que, simultaneamente, o Cristo Mendigo reclamava mais e mais sua soberania sobre as outras alegorias carnavalescas. Esta obra arredia resistia a bastar-se no significado primeiro e mais convencional do termo “alegoria”, o de representar uma coisa pela outra. Ela parecia exceder esta definição, escapar dos sentidos metafóricos e metonímicos para cavalgar, feito “cavalo louco” por pradarias tão extensas quanto os horizontes surrealistas tão caros a Benjamin⁸⁴. Recorro ao seu texto sobre a obra de Franz Kafka (1883-1924) para ilustrar o modo como as imagens abrem, na pesquisa de Benjamin, vastos campos onde outras imagens são adicionadas para provocar uma espécie de efeito em cascata em nossa própria reflexão.

⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia* (1929), p. 21-35. In: *Idem*.

Benjamin faz convergir 3 imagens originadas nos escritos kafkianos. A primeira imagem mostra Kafka criança num ateliê do século XIX cujo ambiente oscila entre o de uma sala real e o de uma câmara de torturas. Este ambiente faz pensar naqueles edifícios flagrados no meio de sua construção que não se sabe se estão sendo construídos ou desmoronam-se em ruínas. Ou então no estranho momento em que um pintor se desespera, pois não sabe se é hora de finalizar e, portanto, abandonar o quadro; ou se ainda deve continuar a pintá-lo. Assim também o Cristo Mendigo não desfilou do modo como foi projetado e finalizado pelo carnavalesco, mas parecia retroceder em 2 passos a 2 passados. Um deles é o passado remoto e obscuro dos fantasmas que aterrorizam com sua face espectral e amorfa dos *symbola* gregos, aparições que sinalizavam ao pensador distraído que algo ali acontecia. O outro é o passado recente que, incompleto e inacabado, aguarda nossa compreensão tal como os carros alegóricos esperam a hora de seu desfile tapados como os santos resguardados na época da quaresma e como o Cristo Mendigo em desfile, por ter sido proibido.

Kafka recorda-se de sua imagem fotográfica de menino trajando um grande sobretudo que, por sua vez, se assemelha à figura de uma concha: nunca é demais lembrar que a concha é um dos emblemas preferenciais para a representação do período barroco, caro a essa investigação. A criança Kafka nos mostra, por sua vez, a segunda imagem criada por seu desejo de ser um índio a cavalgar um cavalo imaginário nas pradarias cenografadas em *América*, onde um dos muitos K do autor Kafka recebe excepcionalmente um nome completo, Karl Rossman. Esse personagem observa, numa terceira imagem, o cartaz do “grande teatro de Oklahoma”⁸⁵, o espaço que, segundo Benjamin, é o único lugar em que Kafka, K e Karl podem “chegar ao objeto de seus desejos. Essa pista é ao mesmo tempo um teatro, e isso constitui um enigma.”⁸⁶

O sambódromo carioca, como suporte do desfile de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*, remete a uma pista semelhante à de Kafka por sua função de espaço-pista e espaço-teatro, lugar da simultaneidade do trânsito e da dramatização com gestos que Benjamin identifica como kafkianos por não serem previamente simbolizados: na ausência de um repertório pré-codificado, a geração de sentidos é exponencial e elíptica. E assim acontece no carnaval das escolas de

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*, p. 137-164. In: *Ibidem*, p. 145.

⁸⁶ *Idem*.

samba: as várias coreografias exibidas no sambódromo mostram atuações⁸⁷ que excedem o indivíduo folião e a massa carnavalesca – assim como as figuras de Kafka lidas por Benjamin – para irromper na pista e adentrar num espaço metafórico mais amplo. Desta mesma maneira, alguns atores procuram na rua o ar livre em que seus gestos vão ampliar os horizontes cotidianos para transbordar do desenho urbano em excessos de sentidos simbólicos.

No último capítulo do *Trauerspielbuch*, intitulado *Alegoria e Drama Trágico*⁸⁸, Benjamin destina 150 páginas à decifração da alegoria barroca. Do objetivo de estudo barroco transpiram, contudo, correspondências com o tempo de Benjamin, uma modernidade tão violenta e problemática quanto o foi o século XVII. Dentre as muitas definições e imagens com que o autor cobre o termo “alegoria”, destaco algumas a fim de testar possíveis analogias e sua eficácia. Nesta breve abordagem preliminar recorro à crítica romântica que inaugurou o preconceito moderno que eleva o símbolo em detrimento da apoteose barroca, o alegórico que

Consuma-se na alternância dos extremos [...] nesse movimento excêntrico e dialético, e isso acontece porque os problemas da actualidade do Barroco, que são de natureza político-religiosa, não tinham a ver com o indivíduo e a sua ética, mas com sua comunidade religiosa. Simultaneamente com o conceito profano do símbolo, no Classicismo, emerge o seu contraponto especulativo, o alegórico.⁸⁹

O termo apoteose é utilizado, no carnaval, para nomear o ponto de chegada do sambódromo carioca, a Praça da Apoteose. O desfile das escolas de samba pode parecer, para quem o compreende como o evento demonstrativo da genialidade dos carnavalescos, um arco do triunfo da subjetividade. Mas é em sua condição de praça apoteótica que recebe o

⁸⁷ FERRACINI, Renato. *Ação física: afeto e ética*. Disponível em <http://www.renatoferracini.com/home/pos/artigos>. Segundo Ferracini, há diferenças fundamentais entre representar, interpretar e atuar. Atuar implica em travar relações a partir da ativação e da potência da memória, da vivência e das experiências dos atores. Vai muito além do desempenho de um papel dramático ao envolver o corpo e o afeto de quem atua.

⁸⁸ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 170-260.

⁸⁹ *Idem*, p. 174.

trânsito da massa carnavalesca que, numa primeira especulação, o sambódromo pode corresponder à ética comunitária a que se refere Benjamin. Não há coincidências, nada aqui é contingente: são muitos os pesquisadores que localizam na produção cultural e popular brasileira uma alma barroca⁹⁰. Entretanto, tem sido incipiente e quase nulo o aprofundamento da reflexão sobre um possível barroquismo⁹¹ na estética do carnaval das escolas de samba, o que contribui para justificar esta tentativa de estudá-lo como objeto artístico.

A alegoria benjaminiana corre subterrânea ao pensamento estético, forçada a resistir lutando por sua sobrevivência após a desvalorização moderna que a destinou a

ser o fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo. A alegoria, tal como muitas formas de expressão, não perdeu o significado pelo simples facto de se tornar “antiquada”. Pelo contrário, e como acontece frequentemente, gerou-se um antagonismo entre a forma antiga e a mais recente, tanto mais dado a desenrolar-se em silêncio quanto era desprovido de conceitos, profundo e exasperado.⁹²

Exercitando o Cristo Mendigo, fazendo com que se mova um pouco, se verifica como ele parece caber na forma⁹³ alegórica. Esta alegoria trouxe para a avenida do samba a escuridão de suas vestes negras, mas, inversamente à alegoria barroca que fornece o fundo escuro para o destaque brilhante do símbolo, foi a negritude sombria da alegoria que se destacou sobre o fundo colorido dos foliões-mendigos da Beija-Flor. Apesar do antagonismo que as separa, a “forma antiga” do Cristo que emerge das profundezas da tradição cristã e “a recente” forma pagã do Cristo Mendigo convergem e sobredeterminam seus diferentes traços na alegoria carnavalesca.

⁹⁰ ÁVILA, *op. cit.*; SANT’ANNA. Afonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, 281 p.

⁹¹ “Barroquismo” é o termo com que Eugênio D’Ors (1881-1954) define, a partir das tendências barrocas do cultismo e do conceptismo, as intermitentes emergências destas qualidades em momentos distintos da história ocidental.

⁹² BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 175.

⁹³ O termo “forma” recebe aqui o sentido de “enformar”, como se faz com a massa de bolo.

Em outro momento do terceiro capítulo do *Trauerspielbuch*, Benjamin aborda a representação barroca do Cristo. Do poeta Sigmund von Birken, citado por Petersen, são inventariados poemas comemorativos e laudatórios, hinos e “canções sobre o nascimento e a morte de Cristo, sobre suas bodas espirituais com a alma, sobre sua magnificência e vitória”⁹⁴. Este não é o Cristo Mendigo. Na transfiguração imagética, operação recorrente nas reflexões de Walter Benjamin⁹⁵, porém, como

O “instante místico” transforma-se no “agora” actual: o simbólico é distorcido e torna-se alegórico. Do acontecer da história salvífica isola-se o eterno, e o que resta é uma imagem viva ao alcance de todas as intervenções que a encenação achar por bem fazer. Isso corresponde, no seu âmago, à forma própria da criatividade barroca – infinitamente dilatória, divagante, voluptuosamente hesitante.⁹⁶

A imagem do carro alegórico do Cristo Mendigo remete ao Cristo cristão. Se por um lado ela redunda na noção benjaminiana de alegoria quando se refere a algo que a excede e, ao mesmo tempo, lhe pertence, por outro lado, nesta espécie de retorno a si mesmo, sua performance na avenida produziu, a partir da imagem mística de Jesus, outros planos simbólicos que romperam com o plano figurativo original. Distorcido como uma superfície que se dobra repetidamente, o Cristo Mendigo abriu-se a outras presenças que enfrentam o Cristo original como “a encenação achar por bem fazer”. O “agora” atualiza o passado na “imagem viva” que despende esforços significantes e, no extremo, se opõem à imagem originária, no caso, do Cristo cristão.

No último fragmento do *Trauerspielbuch*, Benjamin constrói um discurso obscuro sobre o mal a partir da definição de *ponderación misteriosa* formulada pelo jesuíta Baltasar Gracián (1601-1658),

⁹⁴ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 198.

⁹⁵ BENJAMIN in LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das Teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005, 160 p., p. 87. Surpreende, por exemplo, na leitura da nona tese da história, as volutas barrocas imaginárias que saltam da descrição benjaminiana dos traços modernos do anjo de Paul Klee.

⁹⁶ BENJAMIN, 2004a, *op. cit.*, p. 198.

teólogo, literato e filósofo barroco. Gracián estimula a arte do bem viver através do comportamento e da moral baseados na sociabilidade humana⁹⁷. Em seu tratado homônimo⁹⁸, agudeza e engenho são as noções que fundamentam tanto a arte de escrever por figuras e jogos de linguagem que marca o *siglo de oro* espanhol – período artístico em que o jesuíta é situado pela crítica literária -, quanto a arte da convivência na sociedade barroca.

Gracián, nesse tratado, desafia longas recomendações sobre como trabalhar as operações lingüísticas da escrita poética com o objetivo de produzir efeitos imagéticos através de metáforas e alegorias. O engenho é a arte de expressar o conceito⁹⁹ com agudeza. Sobre a ponderação misteriosa,

As semelhanças costumam ser, desde já, o fundamento, são o próprio desempenho das ponderações misteriosas, dos reparos e das dificuldades de contradição; pois se algumas vezes oferecem a ocasião para a dificuldade, outras vezes servem de saída da dificuldade, com muito artifício, e isto é o mais ordinário.¹⁰⁰

Semelhança e contradição se sobrepõem no *concepto* de ponderação misteriosa, mas não é qualquer obra que se oferece a esta

⁹⁷ GRACIÁN y MORALES, Baltasar. **A arte da prudência**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 172 p.

⁹⁸ GRACIÁN y MORALES, Baltasar. **Agudeza y arte de ingenio**. Tomo I. Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón. Madrid. Editorial Castalia, 1981, 279 p., p. 46.

⁹⁹ Gracián é considerado o fundador do *conceptismo*, procedimento literário do barroco espanhol que prega a agudeza do pensamento utilizando o desdobramento lógico e excessivo do pensamento em muitas imagens e “uso intensivo de conceitos”. Quer entender o mundo e o homem transfigurando a história nos jogos de linguagem, no som e na imagem, de modo que o pensamento racional é, por assim dizer, atacado pelos sentidos e pelas sensações que trazem, também elas, “sugestões de realidade.” Disponível em <http://paulo.centrorio.blog.uol.com.br>.

¹⁰⁰ GRACIÁN y MORALES, 1981, *op. cit.*, p. 130. No original: “*Suelen ser las semejanzas ya fundamento, ya desempeño de las ponderaciones misteriosas, de los reparos y dificultades de contradicción; porque unas veces dan ocasión para dificultar, otras veces a la dificultad sirven de salida con mucho artifício, y esto es lo más ordinario.*”

condição. Segundo Gracián, supor encontrar o mistério onde ele não existe é deselegante, pois resulta em nada.

Em meu entendimento, as alegorias proibidas são adequadas ao conceito de Gracián porque trazem em suas entranhas o enigma que a “ponderação” aguda e engenhosa pode decifrar. Sua pré-história, portanto, recupera o *Theatrum Mundi* barroco que Gracián¹⁰¹ apresenta numa extensa narrativa definida pelo autor como uma alegoria da vida humana estruturada na tríade Natureza, Arte e Moralidade. Em analogia com as alegorias de Gracián, os carros do sexo, o Cristo Mendigo e o carro do Holocausto são os objetos que faço corresponder, nessa tese, às alegorias barrocas e pós-barrocas teorizadas por Benjamin.

A semelhança entre alegorias barrocas e alegorias carnavalescas, se estendida a correspondência da desvalorização romântica das primeiras e da proibição carnavalesca das outras, pode encontrar seu certificado na pequena teodicéia que Benjamin desenvolve no último e obscuro fragmento de sua tese. A questão da existência do mal, tema deste fragmento, aponta, em primeiro lugar, para a proficiência da negatividade na alegoria: o mal da alegoria só existe nela, mas significa diferente dela. Sendo a alegoria “o não-ser daquilo que representa”¹⁰², seu lugar é o olhar melancólico. Se extinto o olhar melancólico, porém, não sobrevém a visão perfeita, mas a cegueira. Logo, o mal é um fenômeno subjetivo que a arte – para Benjamin, mais precisamente a anti-arte – barroca toma por essência teológica, a mesma teologia que, subtraída pela crítica romântica, reduziu a alegoria à mera convenção.

Mas, prossegue Benjamin, a Bíblia introduz o mal somente depois da Criação, ou seja, depois de inventado o homem. O mal surge da vontade humana de saber. Passa a ser, portanto, o saber primário que contracenava com o bem que, apesar de primordial e originário, se torna um saber de fundo, secundário. Continuando a desenhar a configuração da dialética entre o bem e o mal, pode-se afirmar, ademais, que este saber contrasta com o saber objetivo. A subjetividade tiraniza as coisas com o saber do mal. O alegorista exerce a ditadura da sua própria contemplação abstrata, ele vive na abstração que é o pecado original. Fora da abstração a que o alegorista submete o objeto, tanto o bem quanto o mal precedem o pecado original, eles estão fora da linguagem. Portanto, eles não possuem Nome, isto é, não pertencem ao solo lingüístico onde se enraízam os elementos concretos. Não sendo

¹⁰¹ GRACIÁN y MORALES, Baltasar. **El criticón**. Madrid: Olympia, 1995, 699 p.

¹⁰² BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 257.

concretos, só lhes resta existir na mais extrema subjetividade, na abstratividade que é uma armadilha da razão¹⁰³.

A ilusão do mal seria, portanto, o inferno incorporado à subjetividade que entende o real como o seu próprio reflexo em Deus. O êxtase ardente se seculariza no prosaico através da manifestação divina nos milagres que impregnam as artes barrocas. Ali Benjamin localiza sua própria *ponderación misteriosa*: a intervenção de Deus na obra de arte é o milagre da alegoria que resgata o anjo decaído da subjetividade, um abismo particular. Entretanto, no *Trauerspiel*, os recursos teatrais não conseguem transfigurar-se em apoteose. O drama alemão não se compara, na opinião de Benjamin, à obra de Calderón de la Barca, ícone da perfeição dramática do *siglo de oro* espanhol cuja organização cênica conduz, esta sim, à apoteose barroca.

Traçando um paralelo com o desfile das escolas de samba, as alegorias proibidas comportam-se do mesmo modo fraco com que Benjamin distingue a dramaturgia barroca alemã de sua co-irmã esplendorosa, a espanhola. Alegorias carnavalescas proibidas e alegorias barrocas alemãs não produzem apoteose, não são imagens de triunfo e sim de morte e de luto. Suplícios, sacrifícios, assassinatos e torturas públicas estão presentes tanto nas obras estudadas no *Trauerspielbuch* quanto nos carnavais das alegorias centrais desta pesquisa: a crucificação do ícone religioso no Carro do Cristo Mendigo em *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*, em 1989; a contaminação por AIDS carnavalizada por Joãozinho Trinta no desfile do enredo *Vamos Vestir a Camisinha, Meu Amor!*¹⁰⁴, da GRES Acadêmicos da Grande Rio, em 2004, em que 2 alegorias tiveram suas partes cobertas; e o genocídio judeu cuja imagem foi proposta no Carro do Holocausto em *É de arrepiar!*, desfile e enredo assinados pelo carnavalesco Paulo Barros para a GRES Unidos do Viradouro, em 2008.

3 enredos com ponto de exclamação trazem as alegorias cujas ausências na avenida preservam, paradoxalmente, uma estranha e rara beleza: “E quando outras resplandecem como no dia primeiro, esta forma fixa no derradeiro a sua imagem do Belo.”¹⁰⁵

A catástrofe encontra seu devir nas imagens da morte dessas alegorias. O que os carnavalescos Joãozinho Trinta e Paulo Barros pretendiam mostrar na avenida diz respeito nada menos que a assassinato político, doença fatal e matança étnica. Dito desta maneira,

¹⁰³ Ver **Capítulo 2** dessa tese.

¹⁰⁴ Enredo de autoria de Hélio Ribeiro de Oliveira Joãozinho Trinta.

¹⁰⁵ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 260.

não é de se estranhar sua interdição. Uma delas, porém, foi proibida não por suas feições cruéis, mas divinas: o Cristo Mendigo se tornou melancólico somente quando, após sua interdição pela Igreja e pelas instâncias policiais e jurídicas, foi finalmente modificado pela escola de samba.

Teria sido duplamente interdita se, num movimento retroativo, seus censores tivessem a oportunidade de vê-la na versão final, já transformada? Talvez não, se não tivessem – como não tiveram – olhos para ver a glória da alegoria. Talvez sim, com mais veemência, especialmente se estes agentes da censura conseguissem antecipar o futuro em que a obra proibida se tornou a própria imagem do carnaval, em que a alegoria à qual negaram a representação do Cristo Redentor se tornou mais dramaticamente salvadora, mais redentora do povo da avenida do samba.

Criticada na passarela, a interdição foi virada do avesso, numa efetiva peripécia¹⁰⁶ aristotélica que, ademais, como em toda tragédia exemplar, foi seguida do reconhecimento¹⁰⁷. Na dupla operação desta estranha reviravolta carnavalesca, a censura encontrou seu próprio sentido bakhtiniano cujo resultado, porém, foi ele mesmo subvertido: não resultou no mundo do avesso, mas no mundo como ele é, um mundo interdito. Deste modo a censura foi, no carnaval, carnavalizada.

Ideia, conceito e fenômeno: trilhas de uma reflexão

“Deus detesta uma singularidade nua”
Stephen Hawking¹⁰⁸

¹⁰⁶ ARISTÓTELES. *Poética*, p. 33-75. In: **Aristóteles**. (Os Pensadores). Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 313 p., p. 49. Para Aristóteles, a peripécia é uma reviravolta da trama dramática que inverte o sentido da narrativa do herói.

¹⁰⁷ *Idem*. O reconhecimento é o momento no qual o protagonista da tragédia descobre um segredo que, antes, desconhecia. Sua revelação apressa o desenrolar da tragédia em direção ao seu final.

¹⁰⁸ HAWKING, Stephen. **Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros**. Madrid: Alianza Editorial, 1994, 245 p., p. 129. Tradução da autora da tese. Com essa frase, Hawking sintetiza a descoberta de seu colega Roger Penrose, físico e matemático inglês, sobre o que a astrofísica denomina “censura cósmica”. A censura cósmica protege o universo dos buracos negros

Segundo Willi Bolle, na abordagem do *Trauerspiel* e da modernidade nas páginas do *Trauerspielbuch* e das *Passagens*¹⁰⁹, Benjamin enfatiza os sentidos da imagem. Esta ênfase é fundamental para a compreensão de sua obra e sua “historiografia alegórica”¹¹⁰ alinhada a questões sobre o valor cognitivo da representação alegórica e da melancolia como “visão pessimista da história”¹¹¹. Bolle também adverte que as pesquisas atuais sobre o barroco, via de regra, ignoram ou diminuem o valor do *Trauerspielbuch*, assim como também sua “importância como crítica da cultura”¹¹². Segundo este autor, o *Trauerspielbuch* retoma a tradição inaugurada pela tese acadêmica de Nietzsche¹¹³ que também usa um modelo teatral – neste caso, o grego – de descrição de uma imagem do mundo a fim de “organizar a esfera pública”¹¹⁴. Entretanto, se Nietzsche referencia-se na antiguidade, Benjamin remete-se à modernidade.

Sua crítica do “pensamento com máscaras”¹¹⁵ no trabalho sobre o barroco se desenrola dentro de uma estrutura representada pela tríade “*Trauerspiel*-melancolia-alegoria”¹¹⁶ ao desfiar o *Trauerspielbuch* em 3 capítulos: o preliminar desenvolve a crítica do conhecimento; o segundo desautoriza a tragédia grega para a crítica, de caráter depreciativo, do gênero *Trauerspiel*; e o último versa sobre a alegoria.

Caminhando entre as diferentes épocas históricas, uma perigosa armadilha à espreita dos historiadores contemporâneos deve ser evitada: “a empatia por um tempo supostamente análogo, a omissão da diferença histórica, a deformação do Barroco pela sua projeção dentro do presente”¹¹⁷. Procurar sempre o presente: é esta a meta que descortina

devoradores e impossibilita predições sobre o que acontece no interior destes corpos celestes, os torna inacessíveis a não ser que, para nosso extremo azar, sejamos por ele engolidos.

¹⁰⁹ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1167 p.

¹¹⁰ BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000, 426 p., p. 106.

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005, 175 p.

¹¹⁴ BOLLE, *op. cit.* p. 107.

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ *Idem*, p. 108.

¹¹⁷ *Idem*.

um extenso horizonte de pesquisa, dentre eles, ressalta Bolle, o do neobarroco latino-americano. Convite aceito: com o *Trauerspielbuch*, investigo as alegorias carnavalescas das escolas de samba cariocas. Dentre inúmeras imagens espalhadas em todo o *Trauerspielbuch*, a alegoria da constelação¹¹⁸ ilustra, neste início de caminhada, a relação entre ideia, conceito e fenômeno, tríade benjaminiana utilizada para conformar a distribuição do conteúdo de minha pesquisa.

A ideia ocupa o centro da constelação benjaminiana. Em nossa própria constelação, a Via Láctea, o espaço nuclear central é ocupado por um buraco negro. O buraco negro é “uma região do espaço-tempo onde nada, nem mesmo a luz, pode escapar, devido à enorme intensidade da gravidade”¹¹⁹; com essas palavras, o astrofísico Stephen Hawking define, em seu livro de divulgação científica sobre a história do tempo, o astro que emergiu das pesquisas da física contemporânea. A expressão “buraco negro” foi criada em 1969 pelo físico John Wheeler “como descrição gráfica de uma ideia que data pelo menos de há duzentos anos”¹²⁰, portanto, desde que a teoria física que supõe ser a luz formada também por partículas autorizou a força da gravidade a atrair a luz. Os buracos negros são astros extremos que, devido ao seu altíssimo poder de atração gravitacional e à sua também radical velocidade de rotação, negam à luz por eles seduzida o retorno para fora de seu horizonte de eventos¹²¹. Uma vez capturada por um buraco negro, a luz nunca reaparece: à imagem do objeto que entra num buraco negro não é permitido, jamais, se recompor aos nossos olhos.

Apenas como diletante¹²² no assunto é que introduzo a figura do buraco negro neste texto: a descoberta científica do enigmático astro é

¹¹⁸ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 20-21. É no fragmento *A ideia como configuração* que Benjamin constrói esta imagem com a intenção de esclarecer a crítica ao conhecimento que vem tecendo nos quatro fragmentos anteriores. Esta é a quarta imagem de um livro repleto de “imagens do pensamento”.

¹¹⁹ HAWKING, *op. cit.*, p. 239.

¹²⁰ *Idem*, p. 116.

¹²¹ *Idem*, p. 123. O horizonte de eventos “coincide com as trajetórias dos raios de luz estão prontos para escapar dos buracos negros, mas não conseguem.”

¹²² Em defesa do diletantismo: a figura do “diletante” não é menor, para Walter Benjamin. Ser diletante significa, tradicionalmente, ser “amador”, um termo que guarda em si 2 sentidos: de alguém cuja práxis é não profissional, portanto, não está imerso no mercado de trabalho; e do praticante amoroso, que se dedica a algo por razões afetivas. Se nos afastarmos da conotação de ingenuidade e de incapacidade comumente atribuídas ao diletante, podemos descobrir, a partir do pensamento de Walter Benjamin, outro sentido que, ademais, se mostra

posterior à escrita do *Trauerspielbuch*, portanto, não pode informar a imagem da constelação benjaminiana. Mas, como explica Hawking, a ideia já existia há mais de 2 séculos, o que a torna, portanto, potencialmente acessível à imaginação de Walter Benjamin, suposição acentuada pelo sucesso e pela alta publicidade das novas ideias científicas na época em que viveu o crítico alemão, tendo sido ele mesmo um analista da modernidade. A citação da física contemporânea pode, deste modo, contribuir para esclarecer a noção de inacessibilidade do pensamento à ideia que, sendo platônico, ganha nova e radical compreensão em Benjamin.

Por outro lado, é interessante observar que a origem da concepção de um universo povoado por galáxias e suas constelações se encontra no século XVII, época que o *Trauerspielbuch* se propõe a investigar traçando suas correspondências com o nosso tempo. O escritor e bioquímico Isaac Asimov (1920-1992) situa o marco primordial desse modo de compreensão do universo na novidade da observação do céu com o auxílio de um telescópio por Galileu Galilei (1564-1642)¹²³: nascida barroca, tal concepção se estende aos séculos modernos e perdura nos dias atuais. Agrego a imagem do buraco negro a essa reflexão a fim de contribuir para amenizar a tão propalada obscuridade das imagens benjaminianas já que, para nós, leitores do século XXI, o conhecimento sobre esse astro se encontra mais acessível em termos de fenômeno, conceito e ideia do que provavelmente esteve para os pensadores da época de Benjamin.

Se a ideia ocupa o centro da constelação, Benjamin confere aos conceitos a imagem de estrelas agrupadas em torno do centro da galáxia. Os conceitos categorizam os fenômenos, ou, melhor, seus elementos extremos. Eles cumprem a função de intermediar a relação entre a ideia inatingível e esses fenômenos que realizam, por assim imaginar, seus movimentos rotacionais e translacionais em torno dela. Um vácuo inacessível, muitos astros e seu eterno movimento é o que paira no alto do céu de Benjamin: estas e outras imagens que adensam, numa espécie de superpopulação imagética, o pensamento do *Trauerspielbuch*, me atraíram para este livro como o buraco negro atrai tudo ao seu redor.

metodologicamente produtivo. É esse, por exemplo, o diletantismo do colecionador que entende a arte da coleção como postura metodológica que isola o objeto de seu contexto original para integrá-lo em outro conjunto onde pode produzir novos significados baseados em novos fundamentos e critérios.

¹²³ ASIMOV, Isaac. **Como descobrimos o universo?** Tradução de Elaine Valentini Oliveira Lima Pinho. São Paulo: Manole Dois, 1992, 64 p., p. 7-8.

Benjamin abre sua tese de habilitação confirmando a primazia do pensamento por representação na pesquisa filosófica, em oposição aos sistemas e métodos científicos. O autor alemão delinea sua própria metodologia ressaltando a importância da forma do tratado teológico escolástico, um modelo para a escrita sobre a obra teatral barroca, pois, não sendo nem didático nem matemático, evita caminhos diretos e percursos ininterruptos, tornando possível a reflexão lenta e pausada que retorna, a cada vez, ao seu princípio e ao objeto. Dessa forma, a primeira imagem do livro de Benjamin propõe um procedimento para a investigação e para a leitura: a imagem do pensar análogo ao respirar. Na contemplação do objeto, pesquisador(a) e leitor(a) vão descobrindo vários níveis de sentido a partir de ataques ao objeto com ímpeto cujo ritmo contínuo é, de vez em quando, interrompido, e produz saltos que provocam o retorno à origem do pensamento, de volta ao objeto.

A segunda imagem com que Benjamin tenta esclarecer sua proposta de abordagem ao objeto de pesquisa é a do mosaico cujos fragmentos compõem níveis de sentido. Tratado e mosaico, pois, são formados por elementos singulares e diferentes que transmitem o impacto transcendente da imagem, seja a imagem sagrada do tratado teológico, seja a imagem moderna exposta à leitura crítica.

O objeto é a ideia, o método é a representação das ideias. Por oposição ao método científico do conhecimento, onde o objeto pertence à consciência, a verdade filosófica representa a si mesma. Como na doutrina platônica, o objeto de conhecimento não coincide com a verdade, é questionável, dirige-se ao particular, mas não à unidade. Se a unidade do conhecimento é mediada por conceitos isolados e recíprocos, a verdade é direta e imediata, é totalidade inacessível e inquestionável. A divergência com Platão acontece no tocante à relação entre a verdade e a beleza: Benjamin argumenta que a verdade só existe nos olhos de quem vê a beleza e, portanto, não pertence nem à ideia e nem ao objeto. Não há o belo em si, ele é a aparência apenas perceptível ao verdadeiro amante, para quem “a verdade não é o desvelamento que destrói o mistério, mas antes uma revelação que lhe faz justiça.”¹²⁴ Manter o segredo, o mistério, é este o sentido do enigma benjaminiano. E o enigma se compõe somente em uma oportunidade: na destruição mesma da obra, no momento em que, em brasa, “a forma alcança o máximo de intensidade luminosa.”¹²⁵

¹²⁴ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁵ *Idem*, p. 18.

O método benjaminiano de reflexão sobre a obra de arte recupera da teoria científica a descontinuidade dos conceitos que dividem os fenômenos e as coisas em seus elementos constitutivos, porque eles não podem ser diretamente assimilados no reino das idéias. Mas tampouco a ideia se representa diretamente: somente através do conjunto de conceitos à sua volta a ideia alcança o fenômeno, como, repito, uma constelação cujas estrelas, dispersas e mais evidentes nos extremos da constelação, se salvam nos conceitos. As normas são as constelações, as ideias equivalem ao universal. O empírico é o particular, o extremo de onde vem o conceito. Os conceitos agrupam os fenômenos e são mais produtivos quando conseguem um resultado duplo: salvam os fenômenos e representam as ideias.

Inspirada na tríade da imagem benjaminiana para organizar o pensamento, dividi o texto integral desta tese em 3 partes¹²⁶, que passarei a apresentar no próximo e último fragmento dessa Introdução. A figura da trindade permeia e alterna imagens e conceitos antinômicos para preencher o pensamento exposto na tese.

Concentrei-me tanto na imagem benjaminiana de constelação quanto em áreas específicas de uma montagem cênica para cunhar o título de cada uma de suas partes. A primeira guarda *A ideia, o cenário*, com o que pretende oferecer uma visão panorâmica dos concursos das escolas de samba cariocas problematizados nas temáticas da religiosidade da festa, da massa e do espaço carnavalesco. A segunda parte, sobre *O conceito, o enredo*, aprofunda-se no mundo das alegorias benjaminianas buscando conceitos móveis o suficiente para abrir as antinomias a fim de relacioná-las com as alegorias carnavalescas. Na terceira parte – *A obra, a cena alegórica* – aprofundo o tema das alegorias proibidas, suas solitárias performances e ausências na avenida.

A tese finaliza fazendo corresponder o superlativo “carnavalíssima” – composta pelo Cristo Mendigo¹²⁷, os carros do sexo¹²⁸ e o Carro do Holocausto¹²⁹ – à estrutura trinitária que Dufour, apresentado no próximo segmento, entende ser a fonte recalçada *do e pelo* pensamento ocidental dual. Submersa na história, invisível, mas

¹²⁶ Por recomendação da Professora Doutora Mara Rúbia Sant’Anna no exame de qualificação desta tese, que resolvi acatar por considerar sua extrema pertinência.

¹²⁷ Carro abre-alas.

¹²⁸ A escultura com Adão e Eva seria mostrada no abre-alas; e o Carro do Kama Sutra, 2º carro do desfile.

¹²⁹ O carro substituto, representando Tiradentes, foi o 5º carro do desfile.

não ausente, a trindade emerge nos momentos de crise para reivindicar a posse do mundo quando o mundo já não tem forças para lutar, já se entrega, derrotado, ao terceiro elemento.

Uma trindade alegórica

*“Pois o Messias não vem somente como redentor;
ele vem como vencedor do Anticristo.”*
Walter Benjamin¹³⁰

As estrelas dessa pesquisa não são as antinomias, pelo menos não a polaridade intrínseca entre 2 termos opostos. Antinomias são feitas de paradoxos instalados pelo hífen que separa os termos do par em aparente oposição, o espaço do meio que promete um terceiro termo a interceptar e intersectar os significados fixos dos termos antagônicos. Nessa fenda se instala a ideia de trindade que permanece oculta e inacessível se não se dispuser a agredir de modo violento as antinomias.

Procurando espaços intermediários entre a ideia e o cenário, o conceito e o enredo, a obra e a cena alegórica, a tese adentra uma espécie de floresta de cifras em que o pensamento ora se embrenha, ora se esquia por entre o sagrado e o profano, a escola e o samba; a ala e a massa, o desprezo e o ornamento; o panóptico e o alegórico, o barracão e o sambódromo; a política e a história; a alegoria e o símbolo; a lei e a subversão da lei; carnavais e carnavalescos; holocausto e *Shoah*, vida exterminada e representação proibida; o Cristo e o mendigo. Entre os ratos e os urubus de Joãozinho Trinta, a vontade e a intenção desta pesquisa sambódroma são de que, como no desfile carnavalesco daquele amanhecer, surja “a Beija-Flor tão linda, derramando na avenida frutos de uma imaginação”¹³¹ teórica, artística, crítica e imagética.

Neste momento, encaminho o(a) leitor(a) à apresentação dos capítulos desta tese.

A *ideia* guia a primeira parte da tese, também nomeada *cenário*. Ali tento estabelecer algumas características do *carnaval das escolas de samba*. No primeiro capítulo, o trânsito dialético entre os pólos da

¹³⁰ BENJAMIN, Walter. *Tese VI*. In: LÖWY, 2005, *op. cit.*

¹³¹ Fragmento da estrofe do samba enredo da GRES Beija-Flor, em 1989. Composição de Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar.

antinomia sagrado-profano atravessa o mundo do concurso carnavalesco. Para tanto, as profanações de Giorgio Agamben¹³² mesclam-se aos conceitos de sagrado e profano desenvolvidos nos primeiros textos de Benjamin, os chamados “textos de juventude”¹³³, e à abordagem do tema da profanação no próprio *Trauerspielbuch*.

No segundo capítulo a massa carnavalesca é investigada a partir do conceito de massa desenvolvido por Elias Canetti (1905-1994)¹³⁴ e comentado por Peter Sloterdijk¹³⁵. Essa discussão parte do contraste com que a anestética de Susan Buck-Morss¹³⁶ revê a estetização da política e a politização da estética em Benjamin¹³⁷. Se apertar-se contra os outros na multidão anula o temor do contato enraizado na psique humana, a massa carnavalesca talvez possa servir ao revide da separação dos corpos instituída pelo modo de vida ditado pelas mídias contemporâneas tecnologicizadas de cuja apologia e miséria se ocupou Benjamin. O capítulo finaliza com a contribuição do ornamento da massa com que Siegfried Kracauer (1989-1966)¹³⁸ desafia a racionalidade das obras que, como as alegorias proibidas, parecem abalizar a crítica do mundo com os quais se comprometem.

O terceiro capítulo olha para os espaços carnavalescos de maneira crítica aos que Roberto Da Matta¹³⁹ define em sua análise da casa e da rua de carnaval. Por outro lado, as noções de espaço de fronteira e de

¹³² AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução a apresentação de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, 94 p.

¹³³ BENJAMIN, Walter. **La metafísica de la juventud**. Introducción de Ana Lucas. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1993, 189 p.

¹³⁴ CANETTI, Elias. **Massa e poder**. Tradução de Rodolfo Krestan. São Paulo / Brasília: Melhoramentos / Editora da UnB, 1983, 531 p.

¹³⁵ SLOTERDIJK, Peter. **O desprezo faz massas**. Ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, 117 p.

¹³⁶ BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*, p. 11-41. In: **Travessia**. Revista de Literatura, número 33, agosto-dezembro. Florianópolis: UFSC, 1996.

¹³⁷ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, 1ª versão*, p. 165-196. In: BENJAMIN, 1994, *op. cit.*

¹³⁸ KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, 384 p.

¹³⁹ DA MATTa, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, 259 p.

encontro de Homi Bhabha¹⁴⁰ assim como a de tradição inventada de Eric Hobsbawn¹⁴¹ arrematam o debate sobre um sambódromo panóptico, conceito com que a economia utilitária de Jeremy Bentham (1748-1832) é revista por Michel Foucault (1926-1984)¹⁴² como fundamento de nossa sociedade disciplinar e de controle.

Na segunda parte da tese desenvolvo 3 capítulos, orientada pelas noções de *conceito* e *enredo*. O primeiro oscila no seio do arcaísmo de Fragoso e Florentino¹⁴³ para construir a cenografia das discussões políticas que preenchem o espaço da história da *alegoria* brasileira. Da chegada dos primeiros carros festivos portugueses cruzeiro, com Sidney Chaloub¹⁴⁴ e Hebe Mattos¹⁴⁵, os debates abolicionistas encenados nos carros de ideia e de crítica das Grandes Sociedades do século XIX. Ao alcançar o final do século XX, tento mostrar que, no presente, as escolas de samba são capazes de enunciar politicamente produzindo uma crítica às vezes invisível à miopia intelectual¹⁴⁶ que as entende somente como objetos de comunicação de massa aderentes a uma suposta alienação.

No quinto capítulo, a antinomia alegoria-símbolo vem ao debate através da resposta do *Trauerspielbuch* ao descrédito da crítica que eleva o simbólico acima do alegórico. Comentado por Jeanne-Marie

¹⁴⁰ BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001, 395 p.

¹⁴¹ HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, 316 p.

¹⁴² FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. História da violência nas prisões. Tradução de Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 1999, 262 p.

¹⁴³ FRAGOSO, João e FLORENTINO, Manolo. **O arcaísmo como projeto**. Mercado atlântico, sociedade agrária e elite mercantil em uma economia colonial tardia. Rio de Janeiro, c.1790-c.1840. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, 251 p.

¹⁴⁴ CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Cia das Letras, 2003, 345 p.

¹⁴⁵ MATTOS, Hebe Maria. **Escravidão e cidadania no Brasil monárquico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, 74 p.

¹⁴⁶ CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecoss da folia**. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Cia das Letras, 2001, 396 p. O final deste livro me inspirou uma contracrítica: a autora descreve um sambista jovem que, hoje, não pode mais do que oferecer sua própria imagem às câmeras de televisão, o que se contrapõe, segundo Cunha, ao ativismo político das elites carnavalescas das Grandes Sociedades do século XIX.

Gagnebin¹⁴⁷, Tzvetán Todorov¹⁴⁸ acompanha as reflexões de Benjamin sobre a valoração do sensível no pensamento romântico. As características da antinomia em questão, definidas por Benjamin, são desdobradas na reflexão de Craig Owens¹⁴⁹ (1950-1990) sobre os limites da polaridade alegoria-símbolo na análise da arte contemporânea, comentados pela análise neobarroca de Omar Calabrese¹⁵⁰ que encontra na arte de comunicação de massa uma re-inscrição da arte barroca.

O sexto é um tortuoso capítulo cujo objetivo é confrontar leis. Escolas de samba desfilam para vencer o concurso, mas as alegorias que impactam o sambódromo raramente são campeãs: elas assustam os jurados que seguem à risca as normas¹⁵¹ dos concursos, as mesmas leis a que devem obediência as próprias escolas de samba. O entendimento de que alegorias são formas submissas a manuais e regulamentos é contestado pela rejeição de Benjamin à retórica classicista que, aplicada à peça barroca, parece validar não o conservadorismo das formas, mas da própria crítica. A classificação histórica das alegorias realizada por João Adolfo Hansen¹⁵² funda, a seguir, 2 debates: o primeiro ressoa nas restrições de Dahan e Goulet¹⁵³ ao entendimento da alegoria clássica; no segundo, a *Tese I*¹⁵⁴ de Benjamin, juntamente com a inversão que nela opera Slavoj Žizek¹⁵⁵, questiona a relação entre as figuras do Jesus

¹⁴⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999, 114 p.

¹⁴⁸ TODOROV, Tzvetán. **Teorias do símbolo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996, 413 p.

¹⁴⁹ OWENS, Craig. *O impulso alegórico: para uma teoria do pós-modernismo*, p.43-63. In: **Revista do Centro de História da Cultura da Universidade de Lisboa**. Lisboa, 1989.

¹⁵⁰ CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987a, 209 p.

¹⁵¹ **Manual do Julgador do Grupo Especial**. Rio de Janeiro: LIESA, 2006, 34 p. e **Regulamento Específico dos Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial da LIESA**. Rio de Janeiro: LIESA, 2007, 19 p. Também foram consultados manuais e regulamentos publicados em outros anos.

¹⁵² HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**. Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986, 112 p.

¹⁵³ DAHAN, Gilbert e GOULET, Richard (Org.). **Allégorie des poètes, allégorie des philosophes**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2005, 341 p.

¹⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Tese I*. In: LÖWY, *op. cit.*

¹⁵⁵ ŽIZEK, Slavoj. **A Marioneta e o ano. O Cristianismo entre perversão e subversão**. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Argumentos, 2006, 233 p.

histórico e do Jesus místico para auferir o horizonte do Cristo Mendigo rejeitado pelas leis da Igreja, mas submisso às do carnaval. Esclarecimentos de Siegfried Kracauer¹⁵⁶ e George Steiner¹⁵⁷ apresentam, através da antinomia diacronia-sincronia, a posição anti-alegórica de Georg Lucács (1885-1971) a confrontar o distanciamento de Bertolt Brecht (1898-1956)¹⁵⁸ discutido sob o viés da teoria pós-dramática de Hans-Thies Lehmann¹⁵⁹. O capítulo finaliza traçando analogias entre o método benjaminiano do *Trauerspielbuch* e formas dos desfiles das escolas de samba.

A tríade alegórica alinhava o pensamento da terceira e última parte desta tese, perfazendo uma *cena* emoldurada por diálogos entre autores que refletiram sobre *obras* que, como as *alegorias proibidas*, foram expostas a proibições e violências. Os carros do sexo passam primeiro, no sétimo capítulo: no derradeiro carnaval de Joãozinho Trinta eles representam parte do enredo *Vamos vestir a camisinha, meu Amor!*, de 2004. A estátua de Adão e Eva e as esculturas do Kama Sutra foram 3 vezes proibidas – pela Igreja, pela justiça e pela escola de samba. Coberto com o mesmo tipo de plástico preto que tapou o Cristo Mendigo há exatos 15 anos, no Abre-Alas uma faixa branca mostrava uma única palavra, "censurado", que marcou a despedida melancólica do carnavalesco. Relações entre carnavalescos e carnaval surgem da atenção à vida e à obra de Joãozinho Trinta, apoiada na interpretação de Mario Perniola¹⁶⁰ do conceito benjaminiano de *sex-appeal* do inorgânico¹⁶¹. O capítulo se encerra com outro Carro do Kama Sutra¹⁶² que desfilou 4 anos após a interdição da proposta original.

Do mesmo desfile do segundo Kama Sutra foi proibido o Carro do Holocausto¹⁶³ que centraliza o oitavo capítulo. No desfile de 2008 da Unidos do Viradouro, o carnavalesco Paulo Barros pretendia mostrar sua crítica à violência fascista no Carro do Holocausto como parte do

¹⁵⁶ KRACAUER, 2009, *op. cit.*

¹⁵⁷ STEINER in BENJAMIN, *op. cit.*

¹⁵⁸ BRECHT, Bertolt. **Breviário de estética teatral**. Traducción de Raúl Sciarretta. Buenos Aires: La Rosa Blindada. 1963, 74 p.

¹⁵⁹ LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süßkind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, 440 p.

¹⁶⁰ PERNIOLA, Mario. **O sex appeal do inorgânico**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005, 152 p.

¹⁶¹ BENJAMIN, 2007, *op. cit.*

¹⁶² 4º carro do desfile.

¹⁶³ 5º carro do desfile.

enredo *É de arrepiar!* A alegoria, porém, foi proibida e substituída pelo Carro de Tiradentes que, por sua vez, apresentou um protesto contra a proibição. Protestos e proibições dialogam com reflexões sobre o *Shoah* e o *Muselman* de Giorgio Agamben¹⁶⁴ se encontra com a “arte degenerada” do III *Reich* revista por Hans Belting¹⁶⁵. As reflexões de Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy sobre a o mito nazista¹⁶⁶ e a representação proibida¹⁶⁷ complementam a leitura imagens de Hitler e do holocausto esboçadas por Peter Sloterdijk¹⁶⁸ e Ron Rosenbaum¹⁶⁹ acompanhados, por fim, pela análise de Žižek¹⁷⁰ sobre os *Muselmänner* atuais, os favelados.

No último capítulo, abrem os caminhos do Cristo Mendigo imagens políticas de 1989 que confirmam o diagnóstico da “sociedade do espetáculo” de Guy Debord (1931-1994)¹⁷¹ sobre a questão do pseudo-sagrado, diagnóstico desdobrado na dialética lacaniana de Žižek para mostrar o Cristo Mendigo como inverso¹⁷² da imagem da marionete e do anão da primeira tese de Benjamin¹⁷³. O Cristo Mendigo encarna a antinomia áudio-visual que se prolonga no debates samba-alegoria e tradição-espetáculo e faz transitar sua plasticidade entre identidades e alteridades no decurso do capítulo: ele é denúncia política, obra coletiva e simulacro neobarroco. Jogando com Armindo Trevisan¹⁷⁴, o Cristo

¹⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio. **Remnants of Auschwitz**. The witness and the archive. (*Homo Sacer* III). Translated by Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 2002, 175 p.

¹⁶⁵ BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. Uma revisão dez anos depois. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, 320 p.

¹⁶⁶ LACOE-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. **O mito nazista**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002, 93 p.

¹⁶⁷ NANCY, Jean-Luc. **La representación prohibida**. Traducción de Margarita Martinez. Buenos Aires, Amarrartu, 2006a, 80 p.

¹⁶⁸ SLOTERDIJK, 2002, *op. cit.*

¹⁶⁹ ROSENBAUM, Ron. **Para entender Hitler. A busca das origens do mal**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Record, 2003, 641 p.

¹⁷⁰ ŽIZEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008, 507 p.

¹⁷¹ DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, 238 p.

¹⁷² ŽIZEK, 2006, *op. cit.*

¹⁷³ BENJAMIN in LÖWY, *op. cit.*

¹⁷⁴ TREVISAN, Armindo. **O rosto de Cristo**. A formação do imaginário e da arte cristã. Porto Alegre: AGE, 2003, 263 p.

Mendigo é alegoria sem rosto. Com Mario Perniola¹⁷⁵, é enigma inexpressionista. O Cristo Mendigo também é filho das sombras. Sua primeira sombra é social, chamada a atenção para seu caráter impenetrável de obra a contrastar com os penetráveis, exemplos da obra que procura o “anti-herói anônimo” de Hélio Oiticica¹⁷⁶ (1937-1980). A segunda sombra se faz pela invasão do contorno com que Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)¹⁷⁷ fundamenta a obra de arte clássica e cuja falta Heinrich Wölfflin (1864-1945)¹⁷⁸ identifica como qualidade plástica da obra barroca, sua opacidade brota da sombra que Goethe¹⁷⁹ afirma ser fonte de cor, contra a ótica newtoniana. O Cristo Mendigo também será, com Perniola e Benjamin, querer impessoal; com Jean-Luc Nancy¹⁸⁰, um monstro oscilante entre texto e imagem; e com Zizek e Benjamin, será o anverso¹⁸¹ dessa tese. São estes alguns sentidos do Cristo que se transformou num mendigo proibido de entrar da avenida do samba.

Nos dizeres “Mesmo proibido, olhai por nós!...”, uma prece profana completa as formas obscuras da alegoria. Sua imagem remete a um túmulo vazio, um cenotáfio¹⁸² do Cristo cristão que não está lá. Depois de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* suas ruínas

¹⁷⁵ PERNIOLA, Mario. **Enigmas**. Egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó: Argos, 2009, 223 p.; **Pensando o ritual**. Sexualidade, morte, mundo. Tradução de Maria do Rosário Toschi e Mariarosaria Fabris. São Paulo: Studio Nobel, 2000, 263 p.

¹⁷⁶ OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, 82 p.; *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. Para “iconografia das massas” de Frederico Morais ESDI*. 25/03/68. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=145&tipo=2>.

¹⁷⁷ WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. Estudo introdutório de Gerd A. Bornheim. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre, Movimento, 1993, 70 p.

¹⁷⁸ WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2000, 348 p.

¹⁷⁹ GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Tradução de William Gianotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, 175 p.

¹⁸⁰ NANCY, Jean-Luc. **The ground of image**. Translated by Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2006c, 158 p.

¹⁸¹ ZIZEK, 2008, *op. cit.*

¹⁸² HOLLIER, Denis. **Absent without leave**. French Literature under the threat of war. Translated by Catherine Porter. Cambridge/London: Harvard University Press, 1997, 231 p.

encontram a citação de Benjamin de uma crítica das ruínas do barroco: “Que quer tudo isso significar, senão tornar evidente o milagre pairante em cima por meio das dificuldades de sustentação em baixo?”¹⁸³

Nas considerações finais, a “carnavalíssima trindade” desfila seus estertores encontrando o Cristo Mendigo como alegoria que virou símbolo no carnaval de 2010.

As páginas preenchidas com quase intermináveis diálogos entre historiadores, filósofos, teóricos e críticos da arte se atualizam, no fim, em minhas próprias reflexões sobre as alegorias proibidas. No papel, espaço de escrita, elas buscam a vida lhes foi negada no sambódromo, espaço de carnaval. Minha expectativa é cumprir o dito de que o presente se chama presente porque é um presente. Senão, por sorte um ou outro capítulo talvez interesse a um(a) ou outro(a) leitor(a).

Não posso concluir: o fechamento desta história está – quem sabe? – reservada em alguma anotação de alguma agenda do futuro. O que tento aqui é apenas reunir uma pequena coleção de personagens e cenas que se entrelaçam na história recente do carnaval das escolas de samba cariocas.

Algumas destas histórias parecem coincidências. Entretanto, elas são, sobretudo, inesperados encontros carnavalescos que revelam – para além da racionalidade, mas com alguma razão – um modo confessadamente idiossincrático de pensar o carnaval, seus eventos e enigmas.

Vamos, pois, à tarefa de tentar desvendá-los conhecendo, de antemão, a única certeza dessa tese: a de que ela empreende uma tarefa impossível.

Eis o Cristo Mendigo:

¹⁸³ BORINSKI *apud* BENJAMIN, 2004b, p. 259.



Imagem 5. O Cristo Mendigo¹⁸⁴

Parte I
A IDEIA
O CENÁRIO
O CARNAVAL DAS ESCOLAS DE SAMBA

Capítulo 1

O sagrado e o profano no carnaval das escolas de samba

“A fé é, intrinsecamente, um elemento que, em vez de unir, divide.”
Sam Harris¹⁸⁵

*“Se o povo não fala,
pelo menos pode cantar.”*
Michel de Certeau¹⁸⁶

Escolas de samba são sociedades oficiais organizadas, como um clube. São associações sem fins econômicos e por isso podem receber verbas governamentais para montar seu carnaval. Com respeito ao grupo principal das escolas de samba cariocas, a maior parte da renda dos desfiles do sambódromo desemboca anualmente nos cofres da LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro –, que a redistribui entre as escolas, além de promover melhorias no desfile. A LIESA, fundada em 24 de julho de 1984, surgiu de uma dissidência da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ).

Esta história iniciou-se em 6 de setembro de 1934, quando 28 escolas fundaram a União das Escolas de Samba – UES¹⁸⁷. Em 1947, numa reação da direita política aos sambistas com tendências de esquerda que, supunha a ala conservadora, infestavam a UES, foi fundada uma nova associação de escolas, a Federação Brasileira das Escolas de Samba¹⁸⁸. Em 1953, fundiram-se as entidades das escolas numa só, a Associação das Escolas de Samba do Brasil (AESB). 10 grandes escolas¹⁸⁹ viram boicotado seu poder de decisão nas reuniões da

¹⁸⁵ PETRY, André. *A religião faz mal ao mundo*. Entrevista com Sam Harris. Revista Veja, Edição 2040, 26 de dezembro de 2007, 84-85 pp. Disponível em http://veja.abril.com.br/261207/p_084.shtml.

¹⁸⁶ CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1995, 253 p.

¹⁸⁷ Disponível em www.apoteose.com.

¹⁸⁸ *Idem*.

¹⁸⁹ Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Portela e União da Ilha do Governador, lideradas pelo patrono da Mocidade Independente de Padre Miguel, Castor de Andrade, que se tornou o primeiro

AESB. Empreenderam, então, uma ágil virada em prol da eficácia de sua representação coletiva na política de seu próprio carnaval. Hábeis empreendedores, os componentes da LIESA apostaram todas as suas fichas no potencial espetacular do desfile do grupo principal e acabaram produzindo um dos maiores e mais lucrativos eventos brasileiros, com projeção internacional.

Há escolas que se mantêm no grupo principal desde a criação dos desfiles, como a Mangueira; outras mais jovens, como a Grande Rio, ingressaram recentemente para não mais sair desse grupo; algumas antigas alternam sucessos e fracassos, como a Portela; e há também aquelas que flanam pelos diversos grupos, como a Unidos da Tijuca. Às vezes, as escolas de samba não resistem às pressões internas ou da organização do próprio desfile e desabam sobre si mesmas, fechando as portas de suas quadras. Outras vezes, se unem e formam uma nova escola. Ainda pode acontecer de surgir uma escola a partir de dissidência, como é o caso da Tradição que, em 1984, nasceu de conflitos internos na Portela. Do mesmo modo, as denominações dos grupos de escolas de samba se modificam. Desde 1984, suas distintas composições resultam de interferência direta da LIESA.

Como as estrelas, as galáxias e as constelações, as escolas de samba podem ter diferentes destinos e vidas. Como na *Teodicea*¹⁹⁰ de Leibniz, há muitos possíveis barracões para a montagem de um só carnaval. Mas, na escolha de um, os outros desaparecem de vista.

Teodicéias são escritos que debatem a possibilidade de existência do Mal num mundo administrado por seu Deus bom e onipotente.¹⁹¹ Já Epicuro, antes da invenção do deus cristão, elaborava o raciocínio que conduz a 4 sentenças: se Deus consegue extinguir o mal do mundo, mas não quer, Ele não é bom; se Ele quer extingui-lo, mas não consegue, Ele não é onipotente; se não quer nem consegue extingui-lo, numa situação inaceitável Ele não é nem bom nem onipotente. A quarta sentença confirma seu desejo e logro, mas produz a questão lógica extremamente

presidente da recém fundada LIESA; e por Ailton Guimarães Jorge, então presidente da Unidos de Vila Isabel.

¹⁹⁰ LEIBNIZ, Gottfried W. **Teodicea. Ensayos sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal**. Edición electrónica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponível em www.philosophia.cl.

¹⁹¹ Outro modo de compreender a teodicéia é como questão geral sobre a existência e os atributos gerais de Deus, mas a essa tese somente interessa o problema do mal.

desconfortável para o pensamento cristão: porque o Mal existe no mundo se Deus, bom e onipotente, não o deseja e pode acabar com ele?

Em seu tratado barroco sobre convivência entre Deus e o Mal do mundo, Leibniz descreve uma imensa pirâmide com cume resplandecente cujos degraus descem infinitamente até a base. Nela se inscrevem diversos apartamentos e cada um deles representa o destino específico ao qual corresponde um mundo possível. Os apartamentos se tornam mais belos quanto mais elevados: no cume encontra-se o mais belo de todos. A pirâmide possui um começo, o cume; mas não há um fim, uma base. Sempre se pode encontrar um apartamento menos perfeito abaixo: por isso, a pirâmide descende ao infinito. Dentre a infinidade de apartamentos que simbolizam os mundos possíveis há o melhor de todos, que é o nosso mundo porque Deus assim o determinou.

Giorgio Agamben compara a pirâmide leibniziana a uma “Biblioteca dos Destinos”¹⁹² onde estantes infinitas conservam as variantes possíveis de cada obra, os livros que teríamos podido escrever se não tivessem sido abortados pelo livro que foi efetivamente publicado. O livro real ocupa o cume da pirâmide e os inumeráveis livros possíveis são enterrados num estágio após o outro até o Tártaro, onde está o livro impossível. Entrar numa biblioteca é uma experiência difícil: segundo Agamben, é em sua ligação com o passado que se avalia um pensamento ma, infelizmente, não é permitido ao autor – assim como ao demiurgo leibniziano – visitar o palácio dos impossíveis. O ato de criação é, portanto, simultaneamente um “*ato de descrição*, no qual o que foi e o que não foi acabam restituídos à sua unidade originária na mente de Deus, e o que podia não ser e foi se dissipa no que podia ser e não foi.”¹⁹³ A descrição responde, pois, tanto pela vida da obra quanto por aquilo que, fugindo sempre de seu autor, ironicamente lhe permite continuar escrevendo.

Logo, é com muito cuidado que me aproximo das artes carnavalescas, começando pelo debate relativo à antinomia sagrado-profano. Meu pensamento confuso parte da intuição de que pode, no máximo, tentar decifrá-la e apresentar questões. Concluir talvez seja mais uma “tarefa política da geração que vem”¹⁹⁴.

Mas, não nos neguemos ao ofício: talvez, com um pouco de engenho, poderemos ao menos postular a questão a partir das reflexões do jovem Benjamin conversando com pensamento futuro de Agamben.

¹⁹² AGAMBEN, 2007b, 263 p., *op. cit.*, p. 250.

¹⁹³ *Idem*, p. 252.

¹⁹⁴ AGAMBEN, 2007c, *op. cit.*, p. 79.

Refletir sobre sacralidade e profanação requer uma definição de religião. Por um princípio lógico interno à tese, esta definição não pode ser tomada às religiões instituídas, pois as alegorias carnavalescas proibidas são obras que lhes fazem oposição, com especial evidência no caso do Cristo Mendigo em sua relação com a Igreja. Foi num texto da juventude de Walter Benjamin que encontrei uma saída para tratar a profanação religiosa: num diálogo entre o personagem Amigo e o personagem Eu, este último declara que a possibilidade de comunhão com Deus produz conhecimento apenas quando inclui, no cerne do seu conteúdo, o encontro do homem com

o não divino, o odioso. Agora, uma divindade assim que está em todas as partes e com a que podemos chegar a compartilhar todas as nossas vivências e sentimentos, me parece um sentimentalismo confuso e até uma profanação.”¹⁹⁵

Portanto é Deus, ele mesmo, quem se constitui como profanador frente ao saber humano cético, desesperado, apavorado e irracional proclamado pela afirmação da esotérica fé benjaminiana em

em nosso próprio ceticismo, em nossa própria desesperação [...] Eu também creio no lado religioso do saber, e compreendo o pavor que nos toma na contemplação da natureza. Mas,

¹⁹⁵ BENJAMIN, **La metafísica de la juventud**. Tradução de Luis Martinez de Velasco. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1993, 189 p., p. 65. *Dialog über die Regiliosität der Gegenwart*, ou *Diálogo sobre la religiosidade contemporânea* (1912), um dos textos deste livro, foi elaborado quando o ainda colegial Walter Benjamin pensava sob a tutela do professor Gustav Wynecken, quem pregava a reforma escolar através da reorientação dos valores culturais, especialmente os da juventude. Benjamin, sob a tutoria de seu professor, tornou-se participante do Movimento da Juventude Livre Alemã e publicou seus primeiros artigos na revista *Começo (Anfang)*. Entretanto, já em 1913, Benjamin retirava sua adesão filosófica ao grupo porque concluiu que Wynecken “ao Estado acabou sacrificando a juventude”. Nesse mesmo grupo acabaram por surgir, mais tarde, idéias cuja radicalidade alimentariam o nacional-socialismo, como a da necessidade de uma forte liderança, de um *Führer*. Benjamin, redirecionado à noção de social-democracia, declarava mais tarde ser apolítico e simpatizante do anarquismo.

sobretudo e acima de tudo, sinto que vivemos muito profundamente ainda imersos no mundo descoberto pelos românticos [...] da captação conceitual do pavoroso, do inconcebível e do irracional escondido em nossas próprias vidas.¹⁹⁶

Para Benjamin, o começo do seu século permanece sob a influência dos mesmos românticos que o autor critica, no *Trauerspielbuch*, por não entenderem e, por consequência, desprezarem o projeto barroco.

O desespero e o pavor originados na idéia da existência de um Deus profano encaminham, entretanto, a fuga para a reflexão interior que permite ao indivíduo confrontar seu próprio terror e, finalmente, criticar o mundo. Esta condição de “cega objetividade”¹⁹⁷ é, em si, uma arma no combate ao evolucionismo no momento em que o homem se perde de “seu ser ele mesmo”¹⁹⁸. A sociedade moderna é a época da religiosidade entendida como espiritualidade dialética e paradoxal “de uma só vez, precursora e inimiga dos sentimentos religiosos”¹⁹⁹. Ela é o ambiente de reflexão ou, nos termos utilizados por Benjamin em sua crítica ao romantismo, o *79se79ia-de-reflexão*²⁰⁰ que acaba por gerar

a impaciência que salta por cima do abismo que ela mesma coloca em sua frente. Dá medo, e ao mesmo tempo me encanta este cinismo tão valente ao que, todavia, lhe sobra um pouco de egoísmo ao situar sua própria accidentalidade por cima da necessidade histórica²⁰¹.

¹⁹⁶ *Idem*. Em espanhol: “en nuestro propio escepticismo, en nuestra propia desesperación. [...] Yo también creo en el lado religioso del saber, y comprendo el pavor en que nos sume la contemplación de la naturaleza. Pero, sobre todo y por encima de todo, siento que vivimos muy profundamente todavía inmersos em el mundo descubierto por los románticos [...] de la captación conceptual de lo pavoroso, lo inconcebible y lo irracional escondido en nuestras propias vidas.”

¹⁹⁷ *Idem*, p. 66. Em espanhol: “ciega objetividad.”

¹⁹⁸ *Idem*, p. 67. Em espanhol: “su ser él mismo.”

¹⁹⁹ *Idem*, p. 69. Em espanhol: “es, a la vez, precursora y enemiga de los sentimientos religiosos.”

²⁰⁰ BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002, 144 p.

²⁰¹ BENJAMIN, 1993, *op. cit.*, p. 70. Em espanhol: “la impaciencia salta por encima del abismo que ella misma pone por delante. Me da miedo, y a la vez me

O cinismo e o egoísmo são os sentimentos que produzem a dissimulação em uma sociedade hipócrita que renuncia à vida e, doente, promove sua própria autodestruição patológica. Sua religião – como religião Benjamin entende não apenas as religiões instituídas, mas sua sobre-determinação pela incontestada fé na ciência alçada ao posto de detentora da noção moderna de verdade – escraviza o homem, rouba suas forças.

Entretanto, paradoxalmente, a mesma força que lhe é subtraída conforma o desejo de uma sociedade humana. Quando sua miséria provém da carência espiritual, o homem refugia-se no pudor do *pathos* reprimido e acovardado do extremo individualismo. Será, então, o artista despidorado e inconformado com a alienação social quem poderá expressar, com sua arte, os sintomas da nova religião à qual Benjamin dedica sua proclamação juvenil: “A cultura da expressão é o mais alto que merece ser pensado, e somente segundo seus próprios princípios”.²⁰² Para expressar-se, o homem precisa de uma nova ordem moral: os fins ético-sociais da nova religião, a capitalista, só podem ser vencidos pela recuperação de um sentimento “quase corporal”²⁰³ da personalidade individual. Por intermédio desta submissão, cada um pode, por fim, vencer o imediatismo pessoal se submetendo à outra moralidade, a cultural, a outra face da nova religião.

Há, então, na juvenil lógica paradoxal de Benjamin não apenas uma, mas 2 novas religiões que convivem numa só, ou 2 possibilidades da mesma nova religião. Por um lado, o que resta de sentimento religioso acabou por gerar uma tradição que engessara o saber a fim de garantir sua própria sobrevivência. Da tradição religiosa, o falso interesse no conhecimento é a causa de todos os mal-entendidos. Já os axiomas morais da outra face ensinam que “o mais concreto é o sentimento de algo novo e inédito pelo qual sofrer.”²⁰⁴ A profanação do jovem Benjamin, ao colocar em cheque a validade de Deus, estabelece o balanço pendular de um jogo dialético cujo movimento contínuo e infundável abre ao meio o pensamento para ali fecundar o abismo do

encanta, este cinismo tan valiente al que, tal vez, le sobra um poco de egoísmo al situar su propia accidentalidad por encima de la necesidad histórica.”

²⁰² *Idem*, p. 74. Em espanhol: “La cultura de la expresión es lo más alto que merece ser pensado, y sólo según sus propios principios.”

²⁰³ *Idem*, p. 79. Em espanhol: “casi corporal”.

²⁰⁴ *Idem*, p. 80. Em espanhol: “lo más concreto es el sentimiento de algo nuevo e inaudito por lo que sufrir.”

qual observar os 2 lados dessa estranha moeda na qual enxergar uma face não evita que se veja a outra.

Ao iniciar a construção do conceito de profanação, Benjamin instala no pêndulo da nova religião um fiel solitário. A garantia de escapar ao risco da alienação na individualidade egoísta está postulada no compromisso moral que o pensador deve atar com o que está fora dele, na sua necessária submissão ao mundo que assegura sua fuga do saber absoluto preconizado pela tradição religiosa. Fundados neste outro saber, olhamos para o mundo enquanto vasculhamos nossa alma. Na versão de Agamben, veremos mais tarde, atuando no coletivo construímos nossa própria história individual.

Investigar a história das escolas de samba segundo as reflexões benjaminianas, portanto, deveria garantir a dimensão plural e mesmo quantitativa dos desfiles em oposição à compreensão do carnaval como espetáculo reduzido à injeção burguesa de dinheiro que não expressa mais do que um saber ideológico midiático. Simples seria pensar o carnaval assim, mas a vacuidade desta reflexão esbarra na constatação de que nada no desfile das escolas de samba é tão fácil de pensar, nada é tão objetivo. Onde há dinheiro e televisão há também povo e comunidade; onde há pobreza e miséria há também luxo e riqueza. A promiscuidade carnavalesca mostra-se escorregadia em seu vai-e-vem, em seu trânsito de um prato a outro da balança. Acaba por ocupar o vazio do meio, é o terceiro da dualidade aberta por sua própria história recente feita de luxo e de lixo. Vislumbrar na história do concurso das escolas de samba um evento coletivo gera múltiplos sentidos. Esta abordagem, contudo, traz consigo ambigüidades e paradoxos, pois nela nem sempre o que se apresenta de imediato ao pensamento é útil à análise, do mesmo modo como “uma religião nunca pode ser somente um dualismo”²⁰⁵. Mergulhemos nesta história.

Dos agrupamentos carnavalescos que surgiram no século XIX, o rancho tomava as ruas da

cidade do Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Sendo uma das principais formas de organização carnavalesca associadas às camadas populares desse período, os ranchos foram categorizados por

²⁰⁵ *Ibidem*. Em espanhol: “*Una religión nunca puede ser solamente un dualismo.*”

uma vasta literatura no âmbito das manifestações populares urbanas.²⁰⁶

O bloco, outra organização anterior à formação das escolas de samba, foi criado a partir de iniciativas espontâneas de moradores de uma mesma vizinhança desejosos de recepcionar a passagem das Grandes Sociedades por seu logradouro.

Com o termo Carnaval, grafado com C maiúsculo, Maria Clementina Cunha se refere à intervenção da intelectualidade brasileira numa festa até então popular trazida de Portugal para a colônia a partir do século XVII: o entrudo. Em meio aos debates da segunda metade do século XIX, cujas principais pautas variavam entre a abolição e a instauração da república, as agremiações denominadas Grandes Sociedades²⁰⁷ congregavam os grupos politicamente ativos no Brasil. No Carnaval, concentravam seus carros de idéia e de crítica na Rua do Ouvidor. Em sua passeata pelas ruas centrais do Rio de Janeiro, faziam a publicidade do grande Carnaval em oposição aos ranchos, cucumbis, cordões, 82s-pereiras e máscaras, enfim, todas as outras brincadeiras “indignas da civilização e do progresso”²⁰⁸, instaurando uma verdadeira guerra ao passado:

O combate do entrudo assumia, dessa forma, uma feição muito mais ampla do que o simples ataque a um folguedo carnavalesco: não era só com um jogo que os literatos estavam brigando, mas com todo um passado que tentam enterrar, para eles atrelado à brincadeira das molhadelas. Não é à toa que o entrudo foi frequentemente caracterizado por esses homens de letras como um jogo antigo: ele seria, para eles, uma festa velha, ligada a uma velha ordem, e a uma organização social caduca; o carnaval, em contrapartida, representaria a modernidade, a

²⁰⁶ Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular. In: **Revista Estudos Histórico: Intelectuais**. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) / Fundação Getúlio Vargas: Rio de Janeiro, número 32, 2003/2.

²⁰⁷ CUNHA, *op. cit.* Fenianos, Club dos Democráticos e Tenentes do Diabo eram as Grandes Sociedades mais renomadas. Elas herdaram seu carnaval das pioneiras: o Congresso das Sumidades Carnavalescas e a Sociedade União Veneziana.

²⁰⁸ *Idem*, p. 65.

nova sociedade que esses literatos, sob diferentes pontos de vista, tentavam construir – daí a sua inegável visão de superioridade.²⁰⁹

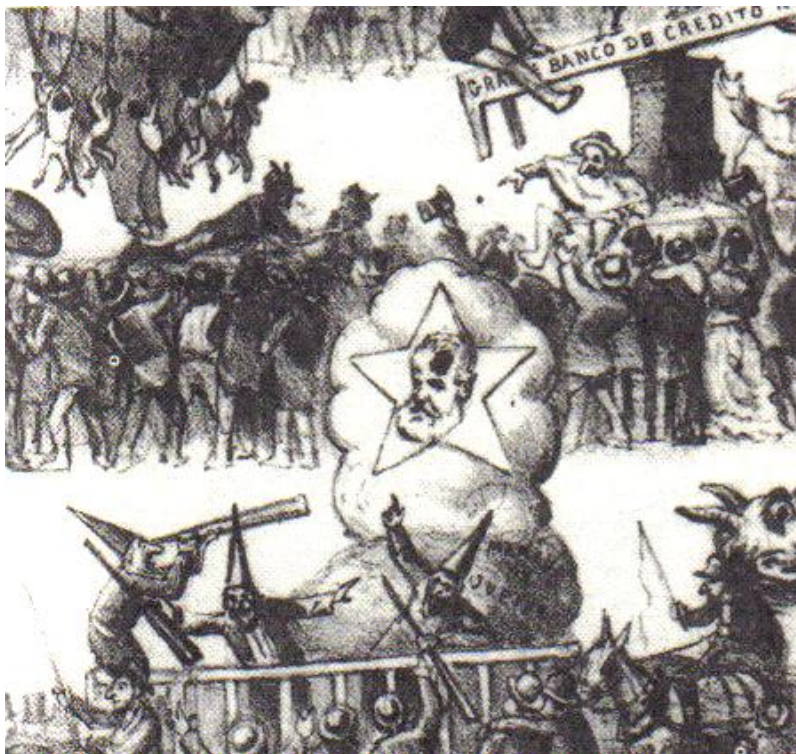


Imagem 6. Carro de crítica do Club dos Democráticos²¹⁰.

À passagem dos grandes carros, as mesmas vizinhanças que, no começo do século XIX, brincavam dentro e fora de suas casas o entrudo, atirando-se limões de cheiro e farinha²¹¹, agora também enfeitavam suas ruas e promoviam festas. A partir da segunda metade do século XIX, as

²⁰⁹ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O Carnaval das letras. Literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX**. Campinas: Editora Unicamp, 2004, 318 p., p. 95.

²¹⁰ VALENÇA, Rachel. **Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, 97 p., p. 129. Gravura de Ângelo Agostini para a *Revista Illustrada*, 1881.

²¹¹ FERREIRA, Felipe. *Brincadeira Portuguesa*, p. 74-84. In: **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, 417 p.

pequenas organizações compostas por “grupos de amigos, vizinhos e compadres”²¹² ampliavam-se para demarcar o ponto de confluência dos 2 carnavais no local onde os carros do grande Carnaval encontraram-se com o século XX.

A guerra que as Grandes Sociedades decretaram ao entrudo fracassou na resistência continuada dos anônimos das ruas. À recepção popular calorosa e festiva, as Grandes Sociedades retribuíram com profunda rejeição ao pequeno carnaval, mas a estratégia não vingou:

Esses foliões faziam, sozinhos ou em bando, um carnaval muito diferente da imagem de elegância e modernidade atribuída à festa de Momo pelos homens de letras. Ao decretarem sua morte por não reconhecerem nele o tipo de folia que defendiam anos antes, esses cronistas desconsideravam um fator fundamental para a compreensão dos caminhos trilhados pela festa de momo: o de que, como quaisquer outras, as tradições carnavalescas se estabelecem de forma dinâmica, não estando congeladas no tempo.²¹³

Alguns desses primeiros grupos organizados se verteram em blocos, associações carnavalescas cujo sucesso provocou sua disseminação pela cidade: alguns se tornaram escolas de samba, mas não houve, como algumas vezes a pesquisa parece sinalizar, uma substituição de um tipo de organização por outra. Ambas as modalidades convivem no carnaval até os dias de hoje²¹⁴. 60 anos antes da aparição do Cristo Mendigo, em 1929, alguns blocos realizaram um

²¹² *Idem*, p. 177.

²¹³ PEREIRA, *op. cit.*, p. 276.

²¹⁴ Mendonça, Alba Valéria. *Debaixo de chuva, Banda de Ipanema encerra folia em ritmo de frevo*. **Globo.com**, 05/03/2011. Disponível em <http://g1.globo.com/carnaval/2011/noticia/2011/03/debaixo-de-chuva-banda-de-ipanema-encerra-folia-em-ritmo-de-frevo.html>; *Monobloco fecha o carnaval carioca com a presença de 500 mil pessoas*. **R7 Notícias**, 13/03/2011. Disponível em <http://noticias.r7.com/carnaval-2011/ultimas-noticias/rio-de-janeiro/monobloco-fecha-carnaval-carioca-com-a-presenca-de-500-mil-pessoas-20110313.html>. Tive a oportunidade de observar a saída de blocos, como o Monobloco e a Banda de Ipanema, que arrastaram milhares de foliões nos anos de 2010 e 2011. A multidão é tamanha que já se discute, ao nível de política pública municipal, a necessidade de reduzir o número de agremiações autorizadas a sair nas ruas cariocas no carnaval de 2012.

desfile diferente e os genes das escolas de samba foram se colando à hélice do DNA de um evento improvisado.

Nos anos 30, as primeiras escolas comportavam cerca de 100 componentes²¹⁵. Em 1928, o bloco Deixa Falar, composto por sambistas do bairro do Estácio, ensaiava a primeira saída de uma escola de samba a poucos metros da Escola Normal. Considerada pela historiografia do carnaval como a primeira escola de samba, já 1933 a Deixa Falar preferiu sair com os ranchos: a pioneira rapidamente se foi²¹⁶, o que não impede que a GRES Estácio de Sá reivindique sua condição de primeira escola de samba. Embora sua fundação date de 1983, ela se considera herdeira da Deixa Falar e de outras agremiações²¹⁷ que se fundiram “com o passar dos anos, casamentos e outros relacionamentos de parentesco e afetivos diminuíram as diferenças existentes, resultando na idéia da fusão das escolas de samba surgidas no Estácio”²¹⁸.

Em sua bandeira, a Estácio de Sá carrega pó nome da cidade do Rio de Janeiro, mas sua história se confunde, obretudo, com a formação das escolas de samba. A explicação é simples: “Vem de lá, vem de lá”, da região da Praça Onze, a origem da vermelha-e-branca. É a Deixa Falar, considerada por pesquisadores como a primeira de todas.²¹⁹

Em 1934, o termo “escola de samba” foi usado como codinome da Estação Primeira de Mangueira; e a Vai Como Pode passou a chamar-se Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, a partir da recusa do delegado Dulcídio Gonçalves de registrar o ainda bloco com seu nome original²²⁰. Depois deste episódio, o nome-fantasia de cada

²¹⁵ PEREIRA, *op. cit.*, p. 276.

²¹⁶ Disponível em www.apoteose.com.

²¹⁷ São grupos como o Cada Ano Sae Melhor, Sem Você Eu Vivo, Paraíso do Grotão, Boi Azul e Vê Se Pode, que se tornou a escola de samba Recreio de São Carlos. Da fusão da Cada Ano Sae Melhor com o Paraíso das Morenas e a Recreio de São Carlos surgiu a GRES Unidos de São Carlos, escola que, em 1983, passou a se chamar Estácio de Sá. Disponível em http://www.greestaciodesa.com.br/site_2007/.

²¹⁸ Disponível em http://www.greestaciodesa.com.br/site_2007/.

²¹⁹ *Idem*.

²²⁰ Disponível em www.apoteose.com.

escola de samba carioca é precedido pela sigla GRES²²¹. Em 1934, a Portela venceu o carnaval com a novidade de suas fantasias que representavam um tema específico.

A Portela seguiu conquistando campeonatos na década de 40, de 1941 a 1947²²². Em 1946, no carnaval da vitória (em alusão ao final da Segunda Guerra Mundial²²³), tornou-se obrigatória a ala de baianas e se proibiu o uso de instrumentos de sopro, medidas consideradas preventivas a uma possível descaracterização das escolas de samba como veículos da idéia de brasilidade. Também se determinou que as alegorias fossem empurradas à mão, por questões de segurança. O primeiro desfile na nova Avenida Presidente Vargas ocorreu em 1947. De 1948 até 1951, houve 2 torneios: um campeonato oficial, bancado pela Prefeitura do então Distrito Federal; e outro, com as escolas dissidentes.

Nos anos 50, seguia acirrada a disputa entre Portela e Mangueira num dos concursos; e a hegemonia do Império Serrano no outro. Em 1952, foi montado um tablado para o desfile, além de arquibancadas e palanque para autoridades. Em 1953, a Portela recebeu, por primeira na história do concurso, nota 10 em todos os quesitos. Em 1957, o desfile se realizou na Avenida Rio Branco pela primeira vez.

Nos anos 60, as escolas se apresentavam com cerca de 1.000 componentes e o concurso estava a caminho de transformar-se em grande espetáculo. Nesta década surgiu a figura do carnavalesco quando Fernando Pamplona liderou o desfile de *Quilombo dos Palmares*²²⁴, no Salgueiro; e foi criada a regra da cronometragem.

Na década seguinte, inaugurou-se a tradição do luxo carnavalesco. A entrada de Joãozinho Trinta na escola de samba Beija-Flor marcou o ano de 1976 com o desfile cujo enredo, *Sonhar com Rei dá Leão*, desenvolveu o tema do jogo do bicho. Foi esta a primeira vez que uma agremiação não pertencente ao grupo das escolas tradicionais vencia um concurso, o mesmo que a Beija-Flor continuou conquistando nos 2 anos seguintes. Em 1972, a Associação das Escolas de Samba reivindicou seus direitos sobre a transmissão do desfile pela televisão, ainda não concedido naquele ano. Em 1973, a gravadora Top-Tape conseguiu emplacar o primeiro sucesso de vendas de um disco de

²²¹ Grêmio Recreativo Escola de Samba.

²²² Disponível em www.carnavaldobrasil.com.br.

²²³ TUPY, Dulce. **Carnavais de guerra**. O nacionalismo no samba. Rio de Janeiro: ASB, 1985, 132 p.

²²⁴ Ver **Capítulo 7** dessa tese.

sambas-enredo. A injeção de capital dos bicheiros-patronos Castor de Andrade, da Mocidade Independente de Padre Miguel, e Aniz Abraão David, o “Anísio” da Beija-Flor, causou forte reação nas outras escolas que passaram também a investir na estética rica e luxuosa: vem daí a grandiosidade das escolas de samba cariocas do grupo principal. Em 1978, o desfile se fez por primeira vez na Avenida Marquês de Sapucaí.

No ano seguinte, Cartola negou-se a desfilar na Mangueira porque não queria “correr na avenida”, um protesto contra o pouco tempo para realizar o desfile: 80 minutos. Este tempo se mantém até hoje, com pequena variação de alguns minutos em alguns anos: no ano de 2010, por exemplo, foi estipulado o máximo de 82 minutos.



*Imagem 7. Beija-Flor no primeiro ano do concurso na Marquês de Sapucaí, 1978.*²²⁵

O começo da década de 80 foi caótico para as escolas que demoraram a se adequar ao tempo fixo do desfile: em 1981, praticamente nenhuma conseguiu passar na avenida dentro do limite

²²⁵ Disponível em <http://escolassamba.multiply.com/photos/album/3/1970-1979#photo=7>.

estipulado. Em 1982, para diminuir o desfile foram proibidos os carros alegóricos. Entretanto, o teor desta proibição é distinto das censuras em questão nesta tese, pois a interdição se deu ao objeto universal, o carro alegórico genérico, por assim dizer. Não significou, portanto, uma censura a uma alegoria específica, mas respondia à necessidade de espaço para conforto de outros elementos: as alegorias foram sacrificadas ao tempo fixo do desfile. Para falar com Benjamin, pode-se dizer que o gênero²²⁶ das alegorias carnavalescas foi mortificado juntamente com seu teor coisal, mas não estava em julgamento o teor de verdade²²⁷ das obras, o que aconteceria posteriormente com a trindade alegórica proibida dessa tese.

Em 1983, 2 medidas modificaram drasticamente o concurso: em primeiro lugar, os dirigentes das escolas requisitaram 2 dias para o desfile, com metade do grupo em cada dia; em segundo, o então governador do Rio de Janeiro, Leonel Brizola, resolveu construir um lugar definitivo para o desfile do grupo principal. Encomendou o projeto ao arquiteto Oscar Niemeyer, e a obra foi edificada em apenas 4 meses. No ano seguinte foi inaugurado o sambódromo; fundada a LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro²²⁸; e realizado o primeiro Curso de Jurados²²⁹. Em 1985, a liga finalmente recebia parte do lucro das gravações dos sambas-enredo e da transmissão televisiva do desfile, verbas que revertem diretamente às escolas e ampliam os recursos a serem investidos nos desfiles carnavalescos. Em 1989,

a grande surpresa não foi da campeã, a Imperatriz. O maior impacto foi causado pela Beija-Flor. A Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro soube que a escola traria o Cristo Redentor de abre-alas no enredo “Ratos e Urubus, larguem minha fantasia”. O arcebispo conseguiu que a justiça proibisse a alegoria de ser mostrada. No dia do desfile, Joãozinho Trinta apresentou o Cristo coberto em plástico e com uma faixa: “Mesmo proibido, olhai por nós”. Embaixo dele uma gigantesca ala de

²²⁶ Ver **Introdução** dessa tese.

²²⁷ Idem.

²²⁸ Disponível em <http://liesa.globo.com>.

²²⁹ Atividade que se estende até os dias de hoje e procura capacitar os jurados para avaliar quesitos específicos.

mendigos num tema que abordava o lixo e o luxo da vida brasileira.²³⁰

Apareceu o Cristo Mendigo, um carro alegórico que chama a atenção não somente por seu caráter religioso, mas pelo fato de sua imagem constituir-se como o ícone cristão por excelência: sua referência é o próprio Cristo que nomeia e qualifica o ser cristão.

Religiões são sistemas de crença pelas quais os fiéis estabelecem critérios para seus próprios comportamentos, julgamentos, ações e pensamentos assim como os do grupo que conformam enquanto comunidade de fiéis. A conservação da sacralidade religiosa corresponde à confirmação das leis que sustentam, embora nem sempre justifiquem racionalmente, cada um dos sistemas de crença que pode ser nomeado como religião. Não justificá-las não faz nenhuma falta: é exatamente por isso que se fala de crença, uma espécie de fidelidade *a priori* e *sine qua non* colocada acima das leis. Logo, um fiel crê numa série de eventos não comprováveis, porque não são essencialmente históricos ou científicos, embora fundamentais. Os crentes das 3 maiores religiões do mundo devem seguir ensinamentos descritos em livros aceitos como guias espirituais. Devem também atualizar os ritos dessas grandes construções religiosas que costumam ser denominadas como as “religiões do livro”²³¹.

O que a história aponta como religiões principais são também conhecidas como monoteísmos: o judaísmo, o cristianismo e o islamismo. Suas comunidades configuram 3 modelos universais cujas influências se expandem ao universo do pensamento teórico e invadem a reflexão política, incluindo a política da arte, onde se tornam fontes não de confirmação, mas de profanação do mundo através das obras artísticas. No ápice da vigência do moderno pensamento laico, as religiões do livro, ou melhor, os livros dessas religiões se tornaram fonte e inspiração da crítica das artes, para além da crítica das próprias religiões. Nessa tese, teorias da arte que usam fontes religiosas são retomadas no tratamento, direto ou indireto, das imagens religiosas e seus infieis desdobramentos carnavalescos.

Na história, para além da paz tão almejada por todas, são objetivos decorrentes da leitura de cada livro religioso a conservação e a

²³⁰ Disponível em www.apoteose.com.

²³¹ BORAU, José Luis Vásquez. **As religiões do livro**. Judaísmo, Cristianismo e Islamismo. Tradução de Lara Almeida Dias. São Paulo: Paulus Editora, 2008, 157 p.

atualização da sua fé. Para isso, as instituições religiosas travam disputas externas em lutas de uma(s) com a(s) outra(s); ou internas, no seio da própria comunidade religiosa. Esse é o tema da pesquisa de Peter Sloterdijk que parte da expressão hegeliana “domingo da vida”²³² para conduzir à afirmação de que “a missão da arte, qualquer que seja o amor que tenhamos pelo maravilhoso, é a de dar finalmente razão ao que é vulgar”²³³. O autor reafirma o valor atual do trivial – um dos sentidos do “domingo” de Hegel – quando nos cansamos dos estados de exceção, os “prolongamentos do maravilhoso pelos meios mais extremos”²³⁴.

Tomando de Jacques Derrida (1930-2004)²³⁵ o veredicto de que a guerra por Jerusalém se tornou mundial ativando a concorrência entre os 3 messianismos, Sloterdijk esmiúça o “choque de monoteísmos”²³⁶ como guerra entre “partidos em conflitos”²³⁷ que anseiam sua vigência universal. Deste modo, se tornam “material radioativo”²³⁸, assim como “sua massa maníaco-ativista ou messiano-expansionista [...] substâncias perigosas”²³⁹. Sloterdijk propõe uma “cláusula de blasfêmia”²⁴⁰ para submeter os fenômenos do sagrado a pensar com distanciamento científico os conflitos pontuais e atuais entre essas religiões, para além “da diferença entre saber e fé”²⁴¹.

Em outro texto, Sloterdijk perfila a genealogia de interpretadores de sonhos: Freud inaugura a primeira de 3 gerações. A segunda é composta pelo conjunto de

intérpretes marxistas do messianismo, como Ernst Bloch e Walter Benjamin, apenas uma geração depois de Freud, fazerem a tentativa, completamente atual na época, de desenvolver uma segunda interpretação dos sonhos, que não

²³² SLOTERDIJK, Peter. **A loucura de Deus**. Do combate dos três monoteísmos. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009a, 139 p., p. 11.

²³³ *Idem*.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, 236 p.

²³⁶ SLOTERDIJK, 2009a, *op. cit.*, p. 13.

²³⁷ *Idem*.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Idem*, p. 14.

fosse freudiana. Nessa outra vertente, os sonhos dos dominadores (e de suas esposas) não deviam mais se situar tanto no centro da análise – em vez disso, tais autores visavam praticar uma interpretação dos sonhos das massas²⁴², na qual os sonhos proletários e populares de uma vida melhor tinham que ser transformados em meios de produção políticos.²⁴³

A forma de interpretação dos sonhos de Benjamin e Bloch, ao contrário dos sonhos noturnos de Freud, pertence à vigília diurna. Sloterdijk, contudo, faz fracassar a missão de Benjamin que, embora um estrangeiro similar ao José judeu que retornou ao Egito para interpretar os sonhos do faraó, não logrou o sucesso do personagem bíblico que, com sua hermenêutica esotérica, decifrou as imagens oníricas que nenhum egípcio legítimo pudera decifrar. Benjamin, na crítica de Sloterdijk, falhou em sua missão de comover as mentes contemporâneas com seu messianismo marxista. Quanto a Bloch, Sloterdijk aponta como motivo de seu próprio insucesso a resistência a consultar as massas sobre se estariam ou não interessadas na interpretação político-ideológica de seus próprios sonhos. Na última geração, a desconstrução de Derrida vai mostrar “como a morte sonha em nós”²⁴⁴. É sobre essa morte que Sloterdijk desenvolve sua reflexão sobre os conflitos entre as 3 religiões não como embates puramente teóricos, e sim carregados de história: a lista dos resultados arregimenta terríveis eventos como a Reforma, a Contra-Reforma e o Holocausto nazista, temas que serão retomados nos 2 últimos capítulos quando a tese trata mais concentradamente das alegorias carnavalescas do Carro do Holocausto e do Cristo Mendigo. Agora, tratemos de conflitos pontuais.

Uma lei proíbe, hoje, o uso de imagens sacras no desfile das escolas de samba cariocas. Os trâmites jurídicos para aprovação dessa lei iniciaram-se em 2005 com o projeto de lei de autoria de Argemiro Pimentel, vereador da Câmara Municipal do Rio de Janeiro que usa como argumento algumas citações de livros do *Antigo Testamento* para enunciar, no Artigo 1º, que “Fica proibida a veiculação de imagens

²⁴² Com isso, Sloterdijk fornece um motivo antecipado para o desenvolvimento do segundo capítulo da tese.

²⁴³ SLOTERDIJK, Peter. **Derrida, um egípcio**. O problema da pirâmide judia. Tradução de Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2009b, 77 p., p. 37.

²⁴⁴ *Idem*, p. 38.

sacras, como alegorias, em desfiles das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro”²⁴⁵. Em parágrafo único do mesmo artigo, ele identifica imagens sacras como sendo “o Crucifixo, o Ostensório, os Santos e outros Mártires.”²⁴⁶ Em passagens da *Bíblia* ele busca a condenação, pela voz de Iahweh, da exibição de ídolos²⁴⁷; o comando para queimá-los e para que não se cobice ouro e prata²⁴⁸; e o testemunho do constrangimento dos “escravos dos ídolos”²⁴⁹ frente aos quais “todos os deuses se prostram”²⁵⁰. As 3 primeiras passagens citadas perseguem o objetivo de mostrar como “Deus condena a idolatria, e não a confecção de imagens”²⁵¹, que são uma “benção” se utilizadas para Sua adoração, mas “abomináveis” quando servem a outro deus, “ídolo”, ou “para representar”.

A seguir, o vereador se refere a um Deus rancoroso que ameaça até a terceira geração daquele que esculpir qualquer imagem que guarde “alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem embaixo da terra, nem nas águas debaixo da terra”²⁵² com o intuito de mostrar que essas imagens roubam “a adoração devida somente a Deus”²⁵³. Em outra citação do mesmo *Êxodo* (25, 18-19), complementada por citação do *Primeiro Livro dos Reis* (6, 23-29), Pimentel encontra mais motivos nos querubins de madeira que Deus encomendou para enfeitar a Arca da Aliança; e na ordem posterior de Salomão para que se enfeite seu templo com essas esculturas. Segundo o vereador relator, imagens de anjos “não são objetos de adoração, mas de ornamentação sacra”²⁵⁴.

2 citações a mais são incluídas no parecer de defesa do projeto de lei. A primeira citação embasa não somente a aceitação, mas o modo como uma imagem poderia trabalhar para Deus e seu “projeto de benção para seu povo”²⁵⁵: quem fosse mordido por uma serpente real, “olhava para a serpente de metal e ficava vivo”²⁵⁶. Depois, Pimentel evoca a

²⁴⁵ PIMENTEL, Argemiro. *Projeto de Lei 543/2005 da Câmara Municipal do Rio de Janeiro*, p. 1. Disponível em <http://www.camara.rj.gov.br>.

²⁴⁶ *Idem*, p. 1.

²⁴⁷ **Levítico**, 26,1.

²⁴⁸ **Deuteronômio**, 7,25.

²⁴⁹ **Livro dos Salmos**, 97,7.

²⁵⁰ *Idem*.

²⁵¹ PIMENTEL, *op. cit.*, p. 1.

²⁵² **Êxodo**, 20, 4-5.

²⁵³ PIMENTEL, *op. cit.*, p. 2.

²⁵⁴ *Idem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ **Livro dos Números**, 21, 8-9.

seqüência do mesmo episódio em que se encontra um Deus irado porque tal serpente perdeu o sentido original quando passou a ser adorada pelos “filhos de Israel [que] lhe queimavam incenso”²⁵⁷.

Enfim, o problema para este preservador de imagens sacras não está em sua confecção, mas no modo como as imagens são fruídas. Se percebidas como representação de Deus, são bem-vindas ao município do Rio de Janeiro; porém, se representam outro deus, devem ser proibidas. Insistindo um pouco mais, não é nem mesmo a imagem em si o que contraria a lei carioca, mas o uso que se faz dela. O vereador conclui que é “um desrespeito aos dogmas católicos a freqüente utilização por parte das agremiações de escolas de samba, dos símbolos da Igreja”²⁵⁸. É, enfim, um uso indevido, uma profanação das imagens que a Igreja considera serem suas propriedades.

Dentre os *93se93ia*²⁵⁹ que referenciam a argumentação do criador do projeto de lei Argemiro Pimentel pela proibição das imagens religiosas no concurso das escolas de samba estão o *Levítico* e o *Deuteronômio*. Estes textos são alguns dos que Giorgio Agamben localiza, em seu debate sobre a figura da testemunha dos campos de concentração nazistas, como aqueles onde os “Padres da Igreja costumavam traduzir – sem rigor nem coerência – a complexa doutrina do sacrifício da Bíblia”²⁶⁰. A malversação dos primeiros teóricos da Igreja na exegese ilegítima do sacrifício antigo encontra uma de suas utilidades, milênios depois, na legitimação da censura da mesma Igreja às representações carnavalescas. A tradução de uma religião para outra dos sentidos de sacrifício é no mínimo negligente e incompetente e, no máximo, politicamente suspeita. Ela fundamenta a lógica da lei que interdita as imagens que a Igreja considera sacras e, por consequência, de sua propriedade, fundamentando o direito de protegê-las do mau uso profano.

O mesmo Giorgio Agamben, em outra pesquisa, atribui ao termo “profanação” um sentido biunívoco na medida em que só se define como par de outro termo, como elementos que compõem 2 conjuntos diversos, responsáveis, por isso, por produzir sua intersecção: a sacralização, ou consagração. A antinomia composta pelos 2 conceitos –

²⁵⁷ **Segundo Livro dos Reis**, 18, 4-12.

²⁵⁸ PIMENTEL, *op. cit.*, p. 3.

²⁵⁹ Termo cuja tradução literal é “livros”.

²⁶⁰ AGAMBEN, Giorgio. **Remnants of Auschwitz**. The witness and the Archive (*Homo Sacer* III). Translated by Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 2002, 175 p., p. 28.

profanação-consagração – se move no interior de um sistema polar “no qual um significante flutuante transita de um âmbito para outro sem deixar de se referir ao mesmo objeto”²⁶¹. Nesse movimento, o pensamento contemporâneo enfrenta o desafio de reapresentar o objeto consagrado ao uso cotidiano, entregar aos mortais aquilo que lhes foi suprimido e interditado.

A mera restituição do objeto sagrado ao uso dos homens, entretanto, não surte mais efeito num mundo capitalista em que também foi extirpada aos homens a capacidade de jogar²⁶²: profanar não se basta em fazer retornar ao mundo aquilo que, em algum momento do passado, foi consagrado aos deuses. A profanação requer, ademais, um segundo passo: dar ao profanado um novo uso, condicionado, pelo menos, por 2 exigências. Uma delas é seu caráter coletivo: “as formas desse uso só poderão ser inventadas de maneira coletiva”²⁶³. A outra é fazer a história do que “nunca se fez uma história”²⁶⁴.

Para o pensamento religioso, o ato de profanar remete à desobediência aos princípios e às leis da religião. Para Agamben, entretanto, profanar é uma ação de responsabilidade. Tão negativa quanto uma profanação religiosa, a profanação “profana”, se posso assim redundar, resulta em efetividade e produtividade no seio do pensamento contemporâneo. Para isso, contudo, o ato de profanar não pode se resumir a transgredir apenas transportando para o mundo o que antes é divino: o pensamento profano deve destinar ao objeto profanado o novo uso coletivo e histórico de redenção e salvação deste mundo. Para o jovem Benjamin, a profanação permite contornar a alienação do pensamento individual através do compromisso moral com o mundo, uma humildade necessária ao espírito profanador. No caso dessa tese, o coletivo é o próprio universo do carnaval das escolas de samba; e a história, a das alegorias proibidas, os objetos que respondem ao chamado profanador. Por fim, o pensamento individual que tenta estabelecer um vínculo com o mundo é o meu.

Manifesta-se, então, uma tríade composta por coletivo, mundo e pensamento individual. Ela cerca os objetos profanados que são, no presente caso, constituídos pelos carros alegóricos proibidos. O que os qualifica como profanados é sua própria interdição, o ato de poder que decorre e, paradoxalmente, se opõe à profanação em si. A interdição é,

²⁶¹ AGAMBEN, 2007c, *op. cit.*, p. 69.

²⁶² *Idem*, p. 67.

²⁶³ *Idem*, p. 75.

²⁶⁴ *Ibidem*.

pois, uma tentativa retroativa de barrar a profanação antes mesmo que ela se instaure no mundo estabelecendo-se como justificativa da interdição.

Pode parecer um tanto tautológico, à primeira vista. Mas se salta para fora da tautologia quando se averigua os resultados destas proibições. No caso do Cristo Mendigo, a proibição da alegoria resultou, por um lado, em pelo menos 1 lei a mais nos desfiles: a discussão que se iniciou em torno da interdição da Igreja de se colocar no sambódromo uma imagem de Cristo levaria, 8 anos mais tarde, à desaprovação jurídica permanente através da lei municipal que veta o uso de imagens religiosas nos desfiles.

Por outro lado, a passagem do Cristo Mendigo coberto fez dessa alegoria a imagem mesma do carnaval das escolas de samba. Como os conceitos benjaminianos, uma mesma figura gerou resultados antagônicos. A proibição da alegoria do Cristo Mendigo foi a primeira de outras que provocaram uma série de censuras impetradas por representantes da Igreja Católica, das quais a escola de samba de Nilópolis e o carnavalesco Joãozinho Trinta parecem ter sido alvos preferenciais. A Beija-Flor, por conta desses problemas, toma hoje como procedimento regular consultar os representantes da Cúria carioca a cada vez que uma de suas criações artísticas envolve a inclusão de símbolos católicos em seus desfiles, um procedimento que encontra seu fundamento e justificativa no evento Cristo Mendigo.²⁶⁵

Foi também a aparição do Cristo Mendigo que detonou o debate entre as próprias escolas de samba sobre a conveniência da apresentação de imagens religiosas. Segundo inciso do regulamento da LIESA²⁶⁶ - o manual que legisla os desfiles do grupo principal do concurso carioca - as escolas de samba devem “cumprir o que determina o Artigo 208 do Código Penal Brasileiro (não “...vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso”)”²⁶⁷. O texto originalmente impresso em negrito, o que o destaca dos incisos vizinhos, reitera com força de lei o

²⁶⁵ Informação fornecida à autora da tese por Miro Lopes, assessor de imprensa da GRES Beija-Flor de Nilópolis, no barracão da escola, na Cidade do Samba, em uma longa conversa numa manhã de segunda-feira, dia 21 de maio de 2009. Presentes estavam também Ana Lúcia de Oliveira Vilela e o chefe de barracão e de concentração da escola, Tamir Dias.

²⁶⁶ Inciso XIV do artigo 27 do *Título II. Das obrigações das escolas de samba e demais recomendações*, que consta do **Regulamento Específico dos Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial da LIESA**.

²⁶⁷ *Idem*, p. 10.

território perigoso que representa o sambódromo para as imagens religiosas. Não bastou a norma interna: como já dito, trata-se de uma profanação que se tornou uma ilegalidade. Em 2007, o projeto de lei tornou-se a Lei 4483/2007, que traz o seguinte enunciado: “Proíbe a veiculação de imagens sacras em desfiles de Escolas de Samba”²⁶⁸. Houve um veto ao projeto de lei²⁶⁹ que evocou a inconstitucionalidade da intervenção na liberdade e na expressão artísticas. O veto, porém, foi derrubado, o projeto de lei seguiu seu trâmite e foi, por fim, promulgado.

Entre o evento que envolveu o Cristo Mendigo e a lei de 2007, outras iniciativas iconoclastas transformaram os barracões das escolas de samba em verdadeiras fábricas de imagens infernais. Durante esse período, outras imagens foram proibidas. A alegoria de uma santa do projeto de carnaval da Grande Rio, em 2000, foi substituída por uma pomba, também um símbolo católico, mas considerado passível de ser convenientemente confundido pelo público com sua simples natureza animal. Da Vila Isabel, naquele mesmo ano, outro elemento alegórico representando uma santa foi apreendido pela polícia instruída por queixa da Igreja contra a alegoria.

No ano de 2002, o enredo *O Brasil dá o Ar de sua Graça. De Ícaro a Ruben Berta: O Ímpeto de Voar* tumultuou outra vez a relação entre a Igreja Católica e a Beija-Flor. Das 2 imagens religiosas previstas no enredo, uma era a alegoria de São Jorge, santo identificado com o orixá Ogum nas religiões afrobrasileiras. A interferência da Cúria se deu através da solicitação de que se colocasse a escultura do dragão abaixo da figura principal e um pouco escondido a fim de descaracterizá-la como São Jorge, restando apenas o significado da religião africana, deste modo indiretamente considerada pagã. A segunda imagem constaria da última alegoria a desfilar, o Carro da Paz: a escultura de Nossa Senhora da Aparecida foi interdita pelo poder Judiciário a pedido da Igreja. A escola a substituiu por mulheres negras da comunidade que desenvolveram, na avenida, uma espécie de *tableau*

²⁶⁸ Lei nº 4.483 de 10 de abril de 2007 da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, p. única. Disponível em <http://www.camara.rj.gov.br>. Em 11 de abril de 2007 o presidente da Câmara, Ivan Moreira, assinou a promulgação da lei.

²⁶⁹ O veto ao projeto de lei dado pelo parecer do vereador César Maia - ex-prefeito da cidade que tem ampla atuação política em defesa da autonomia do carnaval carioca, em especial dos desfiles das escolas de samba - foi rejeitado em 2006.

vivant²⁷⁰. Na ocasião Laíla, membro da Comissão de Carnavalescos da Beija-Flor, comentou, não sem algum sarcasmo: “Figura viva não é imagem”²⁷¹.

No ano de 2003, outro episódio alimentou a polêmica entre Igreja e carnaval. Imagens de outro Cristo da Beija-Flor portando uma arma foram gravadas durante um treino coreográfico na quadra de ensaio da escola de samba e veiculadas na rede midiática. Detectadas as imagens pelo incansável radar eclesiástico, o episódio conduziu ao decreto em que o prefeito tomou a si a responsabilidade, “proibindo a utilização de imagens religiosas no desfile carnavalesco.”²⁷²

Mas a Beija-Flor é insistente: um Cristo em calvário liderou a Comissão de Frente do desfile campeão da escola em 2005²⁷³, que apresentou no sambódromo o enredo *O Vento Corta as Terras dos Pampas. Em Nome do Pai, do Filho e do Espírito Guarani. Sete Povos na Fé e na Dor... Sete Missões de Amor*. Durante o período de montagem desse desfile, a coordenação de carnaval da escola consultou uma comissão eclesiástica para avaliar a conveniência de esse Cristo sair na avenida; usando a terminologia benjaminiana, podemos pensar que a Igreja foi convocada a investigar o “teor de profanação” da imagem. A representação era extremamente realista: o Cristo, no corpo do ator, guarda verossimilhança com a imagem do Cristo histórico. A figura foi aprovada antecipadamente: surpreendentemente, obteve a anuência dos representantes da Igreja para desfilar no carnaval. Tornou-se, pois, uma estratégia da escola que, a cada vez que suspeita de uma proibição futura, ela apresente antes a imagem à interpretação da Igreja²⁷⁴. Submeter-se ao veredito antecipado ameniza incidentes de última hora: é estressante ter que modificar uma alegoria às vésperas do desfile, torna-se mais viável para a produção carnavalesca a prevenção retroativa da censura e seus efeitos.

²⁷⁰ Figura teatral em que um grupo de atores e/ou atrizes alternam movimentos e poses estáticas numa partitura cênica cujo foco é a expressão dramática corporal.

²⁷¹ PORFIRO, André Luiz. *Mesmo proibido, olhai por nós*. Comunicação apresentada no GT Religiosidades da Diáspora Africana, no 4º Encontro Anual do Instituto Hemisférico de Performance e Política. Nova York, 11-19 de julho de 2003. Disponível em <http://www.hemisphericinstitute.com>.

²⁷² *Idem*.

²⁷³

Disponível

em

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u105446.shtml>.

²⁷⁴ Informação também fornecida por Miro Lopes.



*Imagem 8. Na Comissão de Frente da Beija-Flor em 2005, outro Cristo, quase proibido*²⁷⁵

O problema das proibições das alegorias não se dirige diretamente às obras em si: imagens de santo ou de Cristo podem ser vistas aos milhões nas igrejas, na televisão, nas ruas, na parede de

nossas casas, no cinema. O cerne da questão está em serem conduzidas ao sambódromo: a alegoria disponibilizada ao uso no ambiente carnavalesco parece obter, na ocupação mesma da passarela do samba, a permissão de desfazer-se de sua aura religiosa ou, melhor, de potencializar sua periculosidade profanatória.

As alegorias são atiradas num mundo em que valores profanos ativam o jogo que possibilita a emergência de outros significados. Quando expostas na avenida do samba, as imagens de Nossa Senhora Aparecida ou do Cristo Redentor são restituídas ao mundo dos homens. Quando a representação de uma imagem cristã é censurada a fim de que o significado religioso não seja profanado, o que está em jogo é o valor de exposição das imagens carnavalescas. Esse conceito, explorado no texto sobre a reprodutibilidade técnica²⁷⁶ de Benjamin, define não o valor de uso ou o valor de troca em cena no mundo moderno, mas o quanto vale uma imagem exposta e vista. A potência visual não repousa na materialidade: retornamos ao inefável, ao intocável, ao divino. Mas esse é outro divino, aquele que subsiste e emana da experiência terrena.

A alegoria do Cristo Mendigo escapa ao rótulo da tradicional arte cristã que, de acordo com Maritain²⁷⁷, não se encontra circunscrita pela forma, mas pelo conteúdo espiritual. Como o demonstra a arte gótica, a figura religiosa deve ser lida como manifestação da bondade de Deus no objeto de arte que, deste modo, representa a promessa do Empíreo, o céu cristão. A obra de arte que segue a tradição imagética da cristandade é o símbolo, um objeto no qual o espiritual encontra sua expressão material.

Entretanto, essa arte encontrou obstáculos na passagem da Idade Média à Renascença. Quando se fez sacra, a imagem religiosa perdeu parte de sua aura mística para seu poder de coisa; e a imagem da alma cedeu espaço à imagem ótica, inaugurando o processo retiniano. A visão direta do espírito, entretanto, é criticada por pensadores católicos como um trabalho mal feito dos artistas renascentistas e barrocos: mesmo quando imbuídos da fé e de um catolicismo fervoroso, eles não souberam driblar a sentença de Berdiaev: “A perfeição, à qual tende a arte pagã, é contida dentro dos limites terrestres [...] É uma perfeição sem saída.”²⁷⁸

Se há alguma perfeição no Cristo Mendigo, ela parte do encurralamento no “sem saída”: a imersão nas profundezas de seus significados não permite uma volta, pois multiplica as séries

²⁷⁶ BENJAMIN, 1994, *op. cit.* 165-196 p.

²⁷⁷ MARITAIN *apud* TREVISAN, *op. cit.*

²⁷⁸ BERDIAEV *apud* TREVISAN, *op. cit.*, p. 246.

impossíveis que lhe dão substância reflexiva. Segundo Gilles Deleuze²⁷⁹, é no barroco que Leibniz prevê um mundo feito de séries possíveis de mônadas no melhor mundo que é, como já dito, dentre todos os mundos aquele que Deus escolheu para nós. Todavia, hoje se dão as condições para a presença das séries impossíveis interditas no barroco: no mundo atual, a nomadologia deleuziana inverte a monadologia leibniziana para tornar possível ao pensamento atual o que foi negado à metafísica. Nessa reviravolta, a materialidade do Cristo Mendigo ignora qualquer senso de perfeição: confrontado a todo estatuto de beleza, esta alegoria é obra do mau gosto. Ou, dado o seu caráter profano, uma obra do mal. Segundo Haroldo Costa:

Realmente, [para] julgar em parâmetros estéticos clássicos e convencionais o que o Joãozinho vem apresentando aí nessas alas de abertura é preciso ter um conceito estético acima das dimensões. Só com uma grande sensibilidade crítica, só com uma grande sensibilidade estética, acima do instituído, é que pode haver um julgamento justo.²⁸⁰

Jamais destinado ao divino, se o “acima do instituído” Cristo Mendigo pudesse atravessar a história para ser julgado pela Inquisição barroca talvez queimasse na passarela como o demônio do carro abrealas de 2007 da GRES Unidos da Tijuca. Essa alegoria incendiou-se no início do Desfile das Campeãs, no momento mesmo em que a escola de samba da Zona Norte lançou-se à avenida com o enredo *De lambida em lambida, a Tijuca dá um click na Avenida*, dos carnavalescos Lane Santana e Luiz Carlos Bruno. No começo do desfile, o carro alegórico que representava um diabo medieval e trazia entre suas pernas uma réplica da *Gioconda* de Leonardo Da Vinci pegou fogo.

Diz uma lenda urbana que, no carnaval, não se mexe com a gente do outro lado, onde o baixo impera. Esta crença deu sua pequena demonstração neste desfile: 3ª escola a desfilar e 4ª colocada no campeonato, o enredo da Unidos da Tijuca referia-se às imagens de reprodutibilidade técnica da fotografia, do cinema e do vídeo. O carro

²⁷⁹ DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991, 232 p.

²⁸⁰ Comentário feito durante as transmissões ao vivo do carnaval de 1989 pela TV Globo sobre o desfile da Beija-Flor e transcrito pela autora da tese a partir de cópia audiovisual. Costa é ator, jornalista, historiador e comentarista do carnaval.

em questão representava aquele que não se nomeia, o chefe do povo da rua também convocado por Joãozinho Trinta em 1989 no refrão do samba de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* A escola do Boréu, porém, se dispôs a atirá-lo. Desafiado, detonou na passarela seu poder de fogo e humo mergulhando o 1º Setor da passarela do samba num círculo do inferno.

No centro, no meio da pista, a alegoria satânica, sorridente, redundava a lenda em sua fogueira particular de um Lúcifer festeiro. Começou lento, de mansinho, sem avisar os figurantes e destaques e muito menos os bombeiros, que tardaram a chegar. Aos poucos se alastrou, alimentado por outros fogos, de artifício, que rodeavam a grande estátua vermelha. Da alegria verteu o pânico: as pessoas se jogavam do carro, escorregavam pelas laterais e por trás da assombrosa geringonça em movimento. Ninguém se feriu, não foi necessário: sua performance parecia ter apenas a intenção de ostentar força, de rememorar sua indesejável presença, de demarcar seu território invisível num efeito de realidade e torná-lo visível demais, palpável. O chifrudo exercitava o sentido háptico da visão, seu tato. Com ele, aquecia o espetáculo com fagulhas da memória da Inquisição, lembrando a época em que repartia amigavelmente com Deus o reino dos homens num caso histórico de dupla soberania. A demonstração de poder pela auto-impetrada tortura deve ter divertido a alegoria sulfurosa. Ao derreter sua própria mão no enigmático incêndio, o Demônio da Unidos da Tijuca salvou, no entanto, a Mona Lisa.

Num exercício de imaginação, podemos recriar a mesma cena tendo o Cristo Mendigo como réu num tribunal barroco, carregando entre suas pernas a Madona de Leonardo. Ao contrário do Diabo da Unidos da Tijuca, o Cristo Mendigo talvez a deixasse queimar. Mas o Satã carnavalesco quase por milagre salvou a cópia da pintura do incêndio na avenida, como se o inferno pudesse salvar a arte e abrir, dessa maneira, um espaço para a reflexão sobre o potencial teológico do desfile.

Numa visão, por assim dizer, a contrapelo do sentido de “a contrapelo” com que Walter Benjamin qualifica as interpretações revolucionárias dos eventos históricos, após o incêndio da alegoria montagens videográficas e fotográficas com nomes como *O diabo prostrou-se a Deus*, *Deus humilha o diabo no carnaval* ou *O carnaval do demônio* foram postadas no endereço eletrônico *Youtube*²⁸¹. Elas

²⁸¹ Ver gravações postadas inserindo esses títulos no modo de busca do *youtube*: o susto do público e a fumaça em *Tijuca Carnaval 2007 Incêndio no Desfile das*

mostram, na exegese evangélica desse evento alegórico, como Deus intercedeu para queimar a mão mecânica com que o diabo chamava o público do sambódromo para si; ou como fez o sinistro transitar de cabeça baixa, a mesma que desfilara ativa no sábado anterior.



Imagem 9. Demônio com a réplica da Monalisa queima no Desfile das Campeãs de 2007²⁸²

Além das censuras às imagens cristãs já relatadas, outra proibição “levantou a poeira” da passarela do samba no ano de 2008. Com o enredo *É de Arrepiar!*, a GRES Unidos da Viradouro, com desfile assinado pelo carnavalesco Paulo Barros que preparou para levar para a avenida um carro alegórico coberto com cadáveres e encimado por um destaque fantasiado de Adolf Hitler cuja coreografia inspirar-se-ia na saudação nazista.

A alegoria denominada Carro do Holocausto foi proibida. Por solicitação da Federação Israelita do Estado do Rio de Janeiro (FIERJ)

Campeãs Rio, postado por *carnavalaovivo* em 28/02/2007, 05:05m, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=zr7GtWeo7Xc>; o incêndio em *Fogo na avenida*, postado por *adrianoc* em 26/02/2007, 0:37m, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=0d9yfJUBqYk>; o combate ao fogo pelos bombeiros em *Fogo no carro da Tijuca* postado por *duecqued*, em 21/03/2007, 01:01m, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=sR4CzYCHui8>.

²⁸² BAIMA, César e GRANCHI, Renata. *Alegoria da unidos da tijuca pega fogo durante desfile*. Disponível em <http://g1.globo.com/Carnaval2007/0,AA1468354-8037,00.html>.

ao Tribunal de Justiça da cidade, a alegoria foi proibida na quinta-feira anterior ao concurso, dia 31 de janeiro. O despacho da juíza Juliana Kalichzstein argumentou que

O carnaval brasileiro, especialmente na Cidade Maravilhosa, é evento mundialmente conhecido, esperado e transmitido por diversos veículos de informação dentro e fora das fronteiras do país. Apesar de, em sua essência, pretender passar alegria, descontração e alertar a população sobre fatos importantes que ocorreram e ocorrem através dos anos, um evento de tal magnitude não deve ser utilizado como ferramenta de culto ao ódio, de qualquer forma de racismo, além da clara banalização dos eventos bárbaros e injustificados praticados contra as minorias, especialmente cerca de seis milhões de judeus (diga-se, muitos ainda vivos) liderados por figura execrável chamada Adolf Hitler.²⁸³

José Roitberg, assessor de imprensa da FIERJ, explicou que “Nós pedimos para não utilizar a simbologia nazista, que é contra a lei brasileira”.²⁸⁴

Segundo Sérgio Niskier, presidente da entidade, o público não conseguiria entender a crítica do carro: “não tem nenhum sentido tratar desse assunto com baterias e mulatas, quando ainda existem sobreviventes daquele horror e muitos dos seus descendentes, que trazem na pele a marca dessa tragédia”²⁸⁵ O advogado da FIERJ, Ricardo Brajterman, acrescentou:

²⁸³ MENDONÇA, Alba Valéria. *Liminar proíbe Viradouro de desfilar com carro do holocausto*. **Globo.com**, 31/01/2008. Disponível em <http://g1.globo.com/Carnaval2008/0,,MUL281936-9772,00.html>.

²⁸⁴ FONSECA, Pedro. *Escola de samba retira ala Hitler e suástica após protestos*. **Liberdade de Expressão**, 30/01/2008. Disponível em <http://liberdadedeexpressao.multiply.com/journal/item/174>.

²⁸⁵ AZEVEDO, Raphael e BRAGA, Élcio. *Judeus querem vetar carro alegórico da Viradouro*. **O Dia <On Line>**, 29/01/2008. Disponível em http://odia.terra.com.br/carnaval/htm/judeus_querem_vetar_carro_alegorico_da_viradouro_147801.asp.



Imagem 10. Detalhe do Carro do Holocausto no desmanche da Unidos da Tijuca, 2008²⁸⁶

A federação soube do carro pela imprensa e tentava uma solução educativa com a escola, como a colocação de uma faixa ou uma placa com os dizeres “Holocausto nunca mais” para contextualizar o carro, para que não ficasse gratuito no meio do desfile. Mas ao saber que teria um sambista representando Hitler, a federação considerou isso um vilipêndio, uma falta de respeito não só com os judeus, mas também homossexuais, ciganos e todos os outros segmentos da sociedade que foram perseguidos pelos nazistas.²⁸⁷

Brajterman acrescentou, escandalizado: “Imagine Hitler sambando à frente dos judeus e poloneses e outras vítimas do Holocausto mortas?”²⁸⁸ Paulo Barros, porém, negou que haveria, na alegoria, um destaque fantasiado de Hitler sambando sobre os corpos judeus, e lamentou: “triste tentar fazer um trabalho que é muito sério e as pessoas acharem que a gente está brincando, tripudiando, ridicularizando.”²⁸⁹

O carnavalesco também teve quem defendesse sua obra, dentre eles Mario Augusto Jakobskind. Descendente de judeus mortos em campos de concentração, o jornalista se posicionou contra a proibição do Carro do Holocausto trazendo a voz do ator e cineasta Roberto Benigni sobre seu filme *A Vida é Bela*²⁹⁰, centro de uma polêmica por fazer comédia da tragédia judaica.

Aliás, quando uma das manchas na história brasileira e mundial, a escravidão negra, é representada pelas escolas de samba, não há contestação. Faz parte da cultura popular do carnaval interpretar as tragédias à sua maneira, sejam elas judaicas, negras, russas, latino-

²⁸⁷ MENDONÇA, *op. cit.*

²⁸⁸ *Justiça proíbe carro alegórico que faz alusão ao Holocausto, no Rio. Folha.com*, 31/01/2008. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u368623.shtml>. *op. cit.*

²⁸⁹ JAKOBSKIND, Mário Augusto. *Holocausto, A vida é bela e a Viradouro*, 04/02/2008. **Observatório da Imprensa**. Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=471JDB009>.

²⁹⁰ *La Vita è Bella*, direção de Roberto Benigni. Itália, 1997. Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/vida-e-bela/>.

americanas, chinesas, nordestinas, cariocas, indígenas etc. Quem pensa ao contrário está por fora de cultura popular.²⁹¹

Ele acaba por vincular os “inimigos da cultura popular” a

os revisionistas-nazistas que querem apagar a história, como acontece nas ditaduras hediondas. Aí, sim, merece o repúdio veemente de todos os cidadãos do mundo. Não no caso da escola de samba Viradouro, cujo carnavalesco tentou mostrar o Holocausto no contexto cultural do Carnaval e foi mal interpretado. Ou melhor, foi execrado pelos tradicionalistas que não reconhecem a realidade cultural do carnaval carioca.²⁹²

Frustrada a idéia original, Paulo Barros substituiu sua leitura do terror nazista pela representação da figura de Tiradentes, acompanhado por figurantes que trajavam vestes brancas e tinham suas bocas vendadas numa alusão ao cerceamento da liberdade de expressão.

A imagem do holocausto atuou no futuro não em sua condição de devir-imagem. Mas a imagem-devir pode estar, em conformidade com o veredito de Barros, comprometida com o nosso próprio devir, o devir dos que olham e, especialmente, dos que são proibidos de olhar. Que resta à humanidade que cavou para si um enorme vazio, o espaço ocupado por quem espera imagens que não poderão ser vistas?²⁹³

A prerrogativa da censura, reafirmada com força de lei, confirma seu lugar privilegiado de imenso abismo alegórico predito por Walter Benjamin em seu *Trauerspielbuch*, ao qual retorno por primeira vez e última vez neste capítulo. O sentido de profano é convocado por Benjamin no fragmento *Jogo e reflexão*²⁹⁴, que consta da primeira parte do segundo capítulo do livro do barroco, intitulado *Drama Trágico e Tragédia (Tragödie und Trauerspiel)*, onde o autor expõe sua noção de profanação no ambiente da arte teatral barroca.

²⁹¹ JAKOBSKIND, *op. cit.*

²⁹² *Idem.*

²⁹³ Ver **Capítulo 8** dessa tese.

²⁹⁴ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 75-80.



*Imagem 11. Passagem do Carro de Tiradentes no sambódromo, Viradouro, 2008.*²⁹⁵

²⁹⁵ Disponível em http://kn.franca.zip.net/arch2008-02-01_2008-02-15.html.

A linguagem formal do *Trauerspiel*, segundo Benjamin, espelha a teologia da época que encontra o consolo da desolação devida à renúncia ao estado de graça através da regressão ao estado original da criação, de criatura, de homem natural. Para o autor, a forma dramática barroca permite traduzir os dados históricos, temporais, no espaço da cena. Se a Idade Média percebia na história miserável e na penúria do homem o cenário da salvação, seja do mundo, seja do homem, o *Trauerspiel* mostra a decadência da paisagem terrena: no drama barroco, a redenção não reside no destino divino e imortal da alma, mas na profundidade com que essa mesma alma mergulha na vida da Terra.

Nos séculos XVII e XVIII, o teatro europeu se afastava da escatologia religiosa medieval transitando para a forma dramática secularizada. O teatro alemão, porém, foi se refugiar na natureza humana abandonada à natureza em geral.

No drama católico espanhol – para Benjamin o mais perfeito teatro barroco europeu –, os problemas da criatura abandonada por Deus são dramaticamente resolvidos no ambiente cortesão e monárquico que toma para si o poder de salvar. Por oferecer uma apoteose verdadeira, o drama de Calderón de la Barca (1600-1681) garante um desenlace superior ao drama alemão que, sem poder contar com a transcendência, apropria-se da vida. *La vida es sueño* é, para Benjamin, a obra exemplar e acabada do jogo entre o luto (*Trauer*) e a peça teatral (*Spiel*, que também significa “jogo”) espanhola: no drama de Calderón, um outro Shakespeare barroco²⁹⁶, o jogo se desenvolve como sonho e “o sonho cobre, como um céu, a vida desperta.”²⁹⁷

A história do conceito de jogo na estética alemã recebe 3 tônicas diferentes: na idéia de produto, no Barroco; de produção, no Classicismo; e a conjunção de ambas, no Romantismo. Se a idéia de jogo não cabe na arte do Classicismo – o jogo não pertence à obra por ser alegre quando a vida é séria –, no Romantismo e no Barroco ainda se pode jogar, mesmo que a vida tenha perdido sua seriedade, na expressão profana da arte. Segundo Benjamin, essa foi uma “prática que acentuava ostensivamente o momento lúdico do drama, e só deixou que a

²⁹⁶ Digo “outro” porque, para Benjamin, Shakespeare também é barroco, e seu Hamlet o herói moderno e melancólico por excelência. Esta opinião pode ser constatada, no *Trauerspielbuch*, no último fragmento, intitulado *Hamlet* (168-169 pp.), da terceira parte do segundo capítulo.

²⁹⁷ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 76.

transcendência tivesse a sua última palavra no disfarce mundano do espetáculo dentro do espetáculo.”²⁹⁸

A partir de sua experiência de montador de óperas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro²⁹⁹, foi simples e lógico para Joãozinho Trinta comparar as escolas de samba com óperas, e óperas nasceram barrocas. No enredo de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* Joãozinho criou, para definir uma espécie de gênero para o desfile de escola de samba, a expressão “ÓPERA DE RUA”³⁰⁰; e, referindo-se a esse desfile específico, o termo “Samba no Teatro, é o Teatro no Samba”³⁰¹. Essas são imagens similares à do “teatro do mundo” que descreve a cultura barroca do teatro dentro do teatro, do espetáculo dentro do espetáculo em que a técnica oculta o que a crítica mostra: o palco do mundo no palco de teatro.

No caso de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*, o enredo tece uma crítica à política brasileira. Essa primeira crítica embute outra que o carnavalesco dirige aos que o acusam de usar formas elitistas na montagem de seus desfiles: a arte alegórica de Joãozinho é crítica de outra crítica; é, portanto, crítica dentro da crítica. Esse é o jogo de esconde-esconde barroco que desdobra a técnica do *trompe l’oeil* no teatro. Para Benjamin, o teatro barroco oculta e ao mesmo tempo inclui o espaço do espectador no espaço da cena.

Esse pensamento se representa transfigurando, no desfile em questão, os mendigos reais chamados a compor a Ala de Mendigos no Desfile das Campeãs. Mendigos representavam espectadores na avenida do samba de 2 maneiras distintas: por um lado, como foliões da Ala de Mendigos, são os primeiros espectadores no sentido de que seu papel é “esperar” a benção do Cristo Mendigo. Por outro lado, na vida cotidiana estes mesmos mendigos são figuras periféricas de uma sociedade que se rege por um sistema capitalista cruel. Nesse sistema, eles são espectadores de sua própria vida enquanto a “esperam” chegar em caminhões de lixo, na caridade dos passantes e no ativismo social das ONGs. É desse modo que os mendigos reais da Beija-Flor atualizaram o barroco: quando mimetizaram a si próprios na fantasia carnavalesca, vestidos com trapos que repetem seus próprios trapos do dia a dia,

²⁹⁸ *Idem*, p. 77.

²⁹⁹ Ver **Capítulo 7** dessa tese.

³⁰⁰ TRINTA, Joãozinho. *Ratos e urubus, larguem a minha fantasia!* In: CUNHA Jr., Milton Reis. **Paraísos e Infernos**. Na poética do enredo escrito de Joãozinho Trinta. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2006, p. 119.

³⁰¹ *Idem*, p. 120.

protagonizaram a “refletividade paradoxal entre jogo e aparência”³⁰² que transporta, segundo Benjamin, o juízo da salvação para dentro do teatro barroco. No carnaval de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* a repetição do mesmo concedeu ao desfile uma função a mais, para além da representação carnavalesca. Ao tornar-se suporte de uma contenda judiciária, o espaço do sambódromo tornou-se tribuna social. Mas, na falta do juiz supremo, o Deus afastado do sambódromo pela Igreja, quem julgava agora era a massa carnavalesca.

No *Trauerspiel* romântico e no de Calderón, Deus ainda é máquina: Ele sempre pode ser chamado a efetuar o salvamento pelo expediente técnico do guindaste que traz ao palco a divindade, de cima, convocado a interferir e resolver o nó da cena desfiado, mas ainda embaralhado, pela ineficácia humana de lidar com seu próprio destino. Ao contrário, *Trauerspiel* e *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* são manifestações de desespero: em nenhum deles retorna o *deus ex-machina* da tragédia grega. Entretanto, se por alguma mágica sagrada este Messias – grego ou não – pudesse entrar na cena barroca alemã ou na carnavalesca, não veria diante de si nenhum herói a ser salvo. Seu imenso e ilimitado poder apenas descortinaria aos olhos humanos sua imensa e ilimitada impotência frente ao grupo de mendigos, a ala da escória composta por verdadeiras alegorias vivas deles mesmos e de todos nós, reles criaturas.

Calderón representa o virtuosismo da refletividade infinita que encontra um de seus emblemas na voluta barroca. Seu teatro é a terra do herói trágico que maneja o destino como uma bola jogada de um lado para o outro e, deste modo, antecipa o gênio irresponsável romântico. No *Trauerspiel*, porém, não cabem nem a maravilha espanhola nem a espontaneidade romântica: embora também preconize a passagem do lúdico ao grotesco, na tragédia alemã o jogo é planejado e decadente. Nele, a natureza se dissimula na moral, mais do que no artístico. O moralismo luterano – que contrasta com o catolicismo espanhol – vincula a vida da fé transcendente à prática cotidiana da fé profissional. Essa moral alemã não permite confrontar abertamente a miséria terrena do homem com a potência hierárquica do príncipe em cenas como aquelas que obtêm desenlaces apoteóticos nos dramas espanhóis.

A apoteose se mostra complexa em *Fuenteovejuna*³⁰³ (1619), de Lope de Vega (1562-1635), dramaturgo que viveu e escreveu no *siglo*

³⁰² BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 77.

³⁰³ VEGA, Lope de; MONROY, Cristóbal de. **Fuente Ovejuna**. Dos comedias. Madrid: Castalia, 1991, 205 p.; LOPE DE VEGA CARPIO, F. A. **Fuente**

de oro, o apogeu barroco da dramaturgia espanhola. Nesta “comédia famosa”, a cidade homônima ao título toma as dores da virtuosa Laurência, filha do alcaide. No dia de seu casamento, ela é surpreendida com a exigência do cumprimento do *derecho de pernada* pelo Comendador, tirano da cidade e inimigo dos reis de Castilla. Esse antigo direito concede ao poderoso o privilégio da primeira relação sexual com a noiva nas bodas de qualquer súdito seu. Esgotado pelos desmandos do tirano, o povo de Fuenteovejuna, por considerar o desejo do tirano como uma última afronta, invade sua casa e o mata. Depois do assassinato, diversos personagens são presos e, sob tortura, sempre respondem “Fuenteovejuna, Senhor” à pergunta sobre quem matou o Comendador. À violenta insistência dos carrascos para arrancar à força a identidade do assassino, todos os presos repetem que Fuenteovejuna é “Todo o povo, Senhor”, sendo isso o modo pelo qual a comunidade reivindica para si o papel de matador tornando-se a primeira protagonista coletiva do teatro moderno. Perante o casal real que, no último ato, chega ao julgamento para cobrar que se faça justiça, todos os presos são absolvidos da morte do Comendador, o inimigo de ambos, o povo e os reis.

Nessa precoce trama socialista, o povo de um lugar simultaneamente afronta o príncipe e recebe a bênção e a absolvição da realza. Como na operação de criação de conceitos por Benjamin que, sistematicamente, produz antinomias, o mesmo povo é dupla e opostamente significado: revolucionário frente ao tirano, se mostra conservador frente à monarquia.

Às tragédia alemãs, entretanto, falta-lhes o final: são, segundo Benjamin, artisticamente inacabadas: quando a carência da arte se espelha na ausência do dogma cristão se extravia qualquer possibilidade de apoteose. Porém, o *Trauerspiel* se mostra moralmente mais responsável do que o drama espanhol ao desafiar a ação humana frente à sua própria natureza histórica num ato de profanação que retira da cena qualquer intervenção benevolente da monarquia, como no caso dos compreensivos reis de Espanha em *Fuenteovejuna*. Nos dramas alemães de luto, de martírio e de estado, o poder divino, representado ou não, não comparece entre os homens.

Pelo mesmo motivo, isto é, por entregar sua própria figuração de Jesus ao coletivo do carnaval do qual se ausentam ostensivamente o

deus cristão, mas também os orixás que se recolhem a seus terreiros – as casas de santo mantêm, durante o evento, as portas fechadas -, a arte do Cristo Mendigo afrontou Igreja e autoridades civis e, em consequência, foi condenada por profanar os costumes cristãos. A Igreja, suspeitando o mau uso de seu panteão imagético no ambiente carnavalesco, abusou do poder institucional de representante terreno de Deus: esqueceu-se de que toda instituição é necessariamente humana, nunca divina. Nesse esquecimento, contudo, se revela seu caráter humano. Sem a compaixão que Deus dispensaria a um pecador cristão, a Cúria carioca censurou a alegoria e o resultado traduz o profundo sentido aristotélico da forma da arte que preenche o interior de seu invólucro material: o interdito não é o monte de isopor, resina e ferro da estátua do Cristo Mendigo, mas a contrariedade que sua forma instala no imaginário cristão.

Foi, por outro lado, num gesto barroco que a Beija-Flor profanou uma segunda vez, dando novo uso ao objeto interditado. Ao cobrir a alegoria ao invés de retirá-la do desfile, produziu uma obra com o qual se pode fazer história, se por história se entende oferecer o poder que se supunha divino ao humano.

Cabe a essa pesquisa assumir o compromisso com o coletivo, simultâneo ao trabalho solitário da crítica a fim de decifrar suas próprias alegorias, como propõem Benjamin e Agamben aos profanadores contemporâneos. Sem o consolo da graça e mergulhada na mesma miséria dos dramaturgos barrocos, carrega o desafio melancólico da consciência que sabe que, na história, não há finais, portanto, nada a concluir. Como escrito no fechamento do *Trauerspielbuch*: “A alegoria sai de mãos vazias”³⁰⁴. Foram estas as mãos vazias entregues às mãos vazias das massas que veremos no próximo capítulo.

³⁰⁴ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 257.

Capítulo 2

A ala de mendigos e a massa carnavalesca: desprezo e ornamento

“Os olhos pictóricos estão treinados para a percepção global da aparência, na qual o objeto isolado não mais possui qualquer significado essencial. Ele submerge no conjunto e a vibração de todas as linhas faz com que o processo de entrelaçamento se transforme em uma massa homogênea.”

Heinrich Wölfflin³⁰⁵

“A massa compromete.”

Peter Sloterdijk³⁰⁶

Segundo Agamben, imagens sagradas são aquelas que se tornam inacessíveis ao humano. Todavia, no mesmo momento e movimento em que realizam o trânsito do céu a Terra elas passam a se constituir como objetos de veneração que não apenas representam, mas se tornam o próprio divino entre nós. Tal contato, porém, somente se realiza se nos desfazemos daquilo que é tão problemático nelas, sua condição matérica, pois o divino é desprovido de materialidade. Apenas com esta consciência egípcia que reconhece na imagem o próprio deus se pode entender o extremo zelo cristão que ditou as censuras carnavalescas. Mas, se, para a Igreja, Deus não se manifesta objetivamente, isto é, nenhuma imagem O representa, por que proibir? Porque, segundo Agamben, não sabemos mais jogar.

Hoje, profanar é fazer pela metade: ou o *jocus* conserva o mito e abole o rito; ou, ao contrário, o *ludus* mantém o rito e suprime o mito. Perdidos no vácuo produzido pela antinomia *jocus-ludus*, procuramos em vão os jogos nas festas perdidas, no retorno ao sagrado ou nos espetáculos de massa como os concursos de carnaval. Ocupando apenas um dos pólos dessa oposição o que se consegue é somente deslocar a hierarquia celeste para o plano terreno sem, contudo, abolir a esfera do sagrado.

Entretanto, uma imagem cristã no sambódromo não elimina sua representação religiosa, pois conserva a aparência do sagrado, o seu aspecto ritual; além disso, ela reforça o sentido sagrado do mito no contraste com o mundo profano carnavalesco.

³⁰⁵ WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 55.

³⁰⁶ SLOTERDIJK, 2002, *op. cit.*, p. 108.

É óbvio que os representantes da Igreja não pensam desta forma: se assim fosse, poderiam prever por antecipação o que seria feito de sua censura e jamais proibiriam a exposição do Cristo Mendigo originalmente projetada por Joãozinho Trinta. O Cristo Mendigo resultante da censura e transfigurado da alegoria original significou no modo retroativo: referenciado em sua própria censura, completou o trabalho de juntar em si os 2 sentidos, junção que provocou a estranha devoção dos fiéis carnavalescos. Ao destoar tanto do Cristo da Igreja quanto da tradicional visualidade brilhante e luxuosa das escolas de samba, surtiu uma comoção na massa carnavalesca que, se fosse grega, poderíamos qualificar de catártica. Porém, algo mais aconteceria.

O desfile de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* foi repetido na mesma semana, no Sábado das Campeãs³⁰⁷. Na escola vice-campeã, o Cristo Mendigo saiu com uma corte diferente: para agregar-se à original Ala de Mendigos – formada por atores do grupo de teatro *Tá na Rua* e estudantes da Escola de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro (Uni Rio)³⁰⁸ –, Joãozinho Trinta convidou mendigos reais, o real “povo da rua”. O convite estava grafado na segunda alegoria da escola, o Carro Convite:

Atenção, mendigos, desocupados, pivetes, meretrizes, loucos, profetas, esfomeados e povo de rua. Tirem dos lixos desse imenso país restos de luxo. Façam suas fantasias e venham participar desse grandioso Bal Masqué”³⁰⁹.

No segundo e último desfile dessa ala, os foliões mais próximos encenaram uma performance com caráter destrutivo³¹⁰.

³⁰⁷ Disponível em postagem no youtube: *Laila e a ideia do Cristo tapado – Beija Flor 1989*, postado por jnrodriguezrodriguez, 8m30s. Ver último capítulo dessa tese.

³⁰⁸ PORFIRO, André Luiz. *Mesmo proibido, olhai por nós*. Comunicação apresentada no GT Religiosidades da Diáspora Africana, no 4º Encontro Anual do Instituto Hemisférico de Performance e Política. Nova York, 11-19 de julho de 2003. Disponível em <http://www.hemisphericinstitute.com>.

³⁰⁹ Dizeres do 2º carro alegórico do desfile, o Carro Convite.

³¹⁰ BENJAMIN, Walter. *O caráter destrutivo* (1931). Conceito benjaminiano que se refere à pulsão de destruição que rejuvenesce e se retroalimenta do próprio exercício imposto pela necessidade de ocupar “o lugar da coisa destruída”. O destruidor contínuo e implacável acaba por destruir-se, como a modernidade, e se aproxima de uma estranha dialética da morte: “O caráter



Imagem 12. Cristo Mendigo depredado pela Ala de Mendigos no Desfile das Campeãs, 1989³¹¹

destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale a pena ser vivida, e sim de que o suicídio não compensa”. Disponível em http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/benjamin/benjamin_05.htm

³¹¹ Arquivo do Grupo Teatral Tá na Rua.

Essa pequena amostra da massa carnavalesca que representava todo o povo presente no sambódromo arrancou, durante o desfile, o plástico preto que cobria a alegoria, restando um corpo de Cristo com a cabeça oculta, a única parte que não conseguiram desvestir. Uma contenda foi travada na avenida: foliões despedaçavam a fantasia negra do Cristo Mendigo enquanto componentes da harmonia da escola, composta por pessoas encarregadas de manter o desfile organizado, tratavam de recolocá-las rapidamente. Enquanto uns manifestavam de forma violenta o estranho fervor ao Cristo carnavalesco, outros temiam as represálias da polícia, da justiça e da LIESA frente à transgressão às leis carnavalescas e civis.

O Cristo Mendigo foi derrubado: a imagem final era de um corpo partido ao meio, vagando cambaleante e semi-enterrado na avenida. Ao dar fim à sua breve vida, o Cristo Mendigo se rebaixou ao nível da rua e dos corpos foliões como se desejasse atingir seu último e, de certo modo, primeiro destino: de estar à altura dos homens, como prevê Agamben; de comprometer-se com o coletivo, como queria Benjamin.

Talvez se possa imaginar o trânsito entre o profano e o sagrado traduzido no segundo desfile carnavalesco do Cristo Mendigo como liturgia profana da massa. E se essa massa substituísse Deus por outros deuses, qual seria o resultado?

É exatamente isso o que pretende mostrar Marlene Pinheiro quando enuncia um “Joãosinho Trinta [que] inaugura uma nova estética para e com a Beija-Flor, ao inundar a avenida de miseráveis esfarrapados”³¹². O êxtase da pesquisadora chega mesmo a nomear o carnavalesco como “enviado por Deus” e, simultaneamente, representante de Dioniso na Terra. Pinheiro se refere a Joãosinho com as seguintes palavras:

E no princípio já era o Carnaval, porque o Verbo separou a luz das trevas: mascarou o mundo de Universo representado e desmascarou esta essência Dionisiaca da linguagem “Faça-se a luz!” E Lúcifer se fez, para dar testemunho do poder ambíguo do Verbo. E Dioniso se fez carne e habitou entre nós. Nele estava a vida e a vida era o caos do homem. Houve um homem enviado por Deus, cujo nome era João. Joãosinho Trinta. Ele veio para dar testemunho do caos, em plena

³¹² PINHEIRO, Marlene Soares. **A travessia do avesso: sob o signo do carnaval**. São Paulo: Annablume, 1995, 146 p., p. 121.

travessia, no Carnaval da avenida. E assim, num riso mitológico e franco, Dioniso pede passagem. E então, Cristo desce dos altares, mascarado de Redentor, esse Cristo, o pé da passagem de Dioniso, saído da Grécia Antiga para a marquês de Sapucaí.³¹³

A pesquisadora se empolga com a travessia, conceito que utiliza para compor uma espécie de barreira a ser para sempre superada, similar ao rito de passagem que Da Matta supõe ser cumprido no desfile de avenida. Ao identificar Joãozinho Trinta como “filho de Deus” num carnaval “saído da Grécia Antiga”, ela evoca tudo aquilo que Agamben deseja evitar e eu também: a idéia de uma atualização do antigo que, no máximo, opera um efeito ilusório do mito presentificado e consola com o retorno da origem ao atual, no caso, a representação carnavalesca.

A crítica do mito retornado se assemelha àquela que desenvolve Benjamin em seu repúdio às análises que tomam a tragédia grega como modelo da tragédia barroca, uma crítica exposta no início do segundo capítulo do *Trauerspielbuch*. Nos fragmentos sequenciais *A Estética do Trágico, de Volkelt*³¹⁴ e *O Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche³¹⁵, Benjamin expressa sua desaprovação à teoria que, correspondendo elementos das 2 tragédias, grega e barroca, obriga a antiga a tornar-se uma espécie de forma primitiva da tragédia moderna; identifica na última o fundamento moral de culpa e expiação da primeira; e destila o preconceito de que a tragédia grega é atualizável numa visão universal de mundo. Para Benjamin, os sentimentos do homem moderno não podem ajuizar a tragédia antiga, o teatro barroco não é remissível ao grego. Ao decretar a impossibilidade de atualizar as tragédias gregas, um “axioma cultural arrogante”³¹⁶, o autor conclui que uma teoria da tragédia moderna só poderia ser criticada pela investigação que respeitasse sua própria época.

A seguir, parte para encontrar na intuição de Nietzsche uma ligação da tragédia com o mito. Mas, a uma construção puramente estética, Nietzsche alinha o jogo entre o apolíneo e o dionisíaco renunciando, por isso, ao conhecimento histórico-filosófico do mito trágico. Tomando a concepção trágica como o lugar moral de todos os

³¹³ *Idem*, p. 131.

³¹⁴ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 101-104.

³¹⁵ *Idem*, p. 103-105.

³¹⁶ *Idem*, p. 102.

eventos dramáticos, Nietzsche se deixa absorver ele mesmo pelo pensamento mítico e nega, deste modo, a posse da tragédia ao homem, abrindo o “abismo do esteticismo”³¹⁷. Benjamin exige o atrelamento da arte ao humano evidenciado no sentido histórico do *Trauerspiel*:

Quando a arte ocupa desta maneira o centro da existência, fazendo do homem uma manifestação sua, em vez de o reconhecer como seu fundamento – não seu criador, mas eterno pretexto das suas criações -, toda a reflexão sóbria cai por base. O pragmatismo é o mesmo: uma vez removido o homem do centro da arte, é indiferente que seja o nirvana, a letárgica vontade de vida a ocupar seu lugar (como acontece em Schopenhauer), ou que seja “o devir humano da dissonância”, como em Nietzsche, a produzir as manifestações do mundo humano, e o próprio homem. Pois que importa se toda obra de arte é inspirada pela vontade de vida ou da sua destruição, se ela, sendo o produto monstruoso de uma vontade absoluta, se desvaloriza a si mesma ao desvalorizar o mundo?³¹⁸

A coincidência do coro com a platéia promovido por Nietzsche é, para Benjamin, “insustentável”³¹⁹: o coro, como intermediário entre o divino e o terreno, não se conservou na tragédia barroca; na grega, por outro lado, está imbuído da luz divina e, portanto, não pode ser identificado com o público, demasiadamente humano.

Pinheiro, por seu lado, escreve como se os deuses pudessem freqüentar avenidas e barracões de escolas de samba. Mas, quando acaba o desfile, o que fazer? Erigir um templo a Joãozinho Trinta? Ou edificar uma igreja em seu nome? Empreender um extremo esforço para que esta experiência do êxtase carnavalesco nunca finalize? Criar, em laboratório, as condições para que se repita a experiência? Ou inventar uma campanha, na esteira da empolgação carnavalesca, para tornar o carnaval cotidiano e eterno?

Eis o fim da minha avenida para Pinheiro: sua particular Praça da Apoteose, erigida sobre uma devota confissão de fé carnavalesca, não

³¹⁷ *Idem*, p. 104.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ *Idem*, p. 105.

contém vestígios de uma experiência que sequer se aproxime de um pensamento teológico que rendesse louvores às alegorias em questão nessa tese. Para profanar, concordo com Agamben: é preciso dar um novo uso ao objeto profanado, o que parece inviável no resgate mitológico. Talvez um uso viável seja a reflexão sobre como uma alegoria surpreende, morre e tenta, em seus últimos suspiros, em sua pós-história, assombrar com sua imagem o ambiente de uma política, de uma crítica e de uma teologia da arte carnavalesca.

No fragmento *Origem*³²⁰ do *Trauerspielbuch*, Benjamin defende a atitude de “ceticismo produtivo”³²¹ para criticar as formas artísticas. A negativa de dar valor teórico às classificações históricas introduz o problema de uma origem que não é gênese – no sentido de retomada do antigo, de uma consulta ao autêntico que ficou no passado – mas “aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer.”³²² No fluxo da obra pelo mundo, ela traz junto, colada ao seu corpo, sua própria gênese cujo ritmo – que mantém seu movimento ao mesmo tempo em que reduz o valor da gênese fixa no começo da história – não ecoa no momento em que se vive a manifestação, em que se está na presença da obra ou do evento artístico.

A origem subsiste em outro lugar, na duplicidade da crítica que prevê, por um lado, a restauração e a reconstituição da obra; e por outro, seu caráter incompleto e inacabado. Neste desfile rítmico da obra pela história, ela se confronta com sua história anterior, sua pré-história (que a pressentiu) e sua história posterior, a pós-história (os sentidos que pode gerar depois de morta). Na “dialética da origem”³²³, a obra pertence à história e, paradoxalmente, perde a história, um procedimento especialmente produtivo nas “manifestações mais requintadas de uma época de decadência”³²⁴. Na tentativa do exercício dessa metodologia, abandono o Dioniso de Pinheiro. Ou melhor, recapitulo Dioniso na explicação de Nietzsche que permite rebater a euforia da autora com o sentimento oposto: para ele, uma aparição de Dioniso é uma espécie de dor subjetivada, pois o

Dioniso verdadeiramente real aparece em uma pluralidade de figuras, sob a máscara de um herói

³²⁰ *Idem*, p. 31-33.

³²¹ *Idem*, p. 31.

³²² *Idem*, p. 32.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ *Idem*, p. 33.

combatente e como que emaranhado na rede da vontade individual. E assim que o deus, ao aparecer, fala e age, ele se assemelha a um indivíduo que erra, se esforça e sofre; esse, em geral, *aparece* com essa precisão e nitidez épicas, isso é o efeito de Apolo, esse decifrador de sonhos, que evidencia ao coro seu estado dionisíaco por meio dessa aparição alegórica. Em verdade, porém, esse herói é o Dioniso sofredor dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si o sofrimento da individuação³²⁵.

E completa: “Do sorriso deste Dioniso nasceram os deuses olímpicos, de suas lágrimas os homens.”³²⁶ Logo, se podemos inventariar uma teologia da aparição alegórica, ela contém “sofrimento”, mesmo se carnavalesca. A mãe de Dioniso, Demeter, já está desde o início em eterno luto pelo filho morto e despedaçado, como despedaçado foi o Cristo Mendigo em seu retorno à avenida. Contudo, na possibilidade de dar de novo à luz o mesmo filho, no retorno de Dioniso, Demeter sorri. Nietzsche complementa:

Nas intuições mencionadas acima já temos todos os componentes de uma visão do mundo profunda e pessimista e com eles, ao mesmo tempo, a *doutrina da tragédia que está nos Mistérios*: o conhecimento fundamental da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como o primeiro fundamento do mal, a arte como a alegre esperança de que no exílio da individuação pode ser rompido, como o pressentimento de uma unidade instaurada.³²⁷

Arte é pressentimento de unidade, não sua realização. O Cristo Mendigo da passarela não “inaugura uma nova estética”, como quer Pinheiro, e tampouco funda qualquer tradição. Mostra, porém, “o primeiro fundamento do mal”: a individuação do deus na imagem humana. Se o Cristo Mendigo traz, do Empíreo ou do Olimpo, algo para

³²⁵ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. In: **Obras Incompletas** (Os Pensadores). Tradução de Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005, 175 p., p. 10.

³²⁶ *Idem*.

³²⁷ *Ibidem*. O grifo consta do original.

a avenida, sua missão de Prometeu carnavalesco não compreende restaurar o divino na Terra. Ele não rouba o fogo para ofertá-lo aos homens, como o semideus grego. Esta parece ter sido a missão, no carnaval, do Demônio incendiário da Unidos da Tijuca³²⁸. O Cristo carnavalesco não promete vida eterna nem mesmo a si e tampouco faz a luz: sua negritude estava destinada a unir-se ao pretume de gente que deflagra a massa carnavalesca.

O povo do carnaval é um povo grande. É quantidade. No ¼ de década de desfiles no sambódromo, o número total variou de 45, em 1984, para 72 escolas de samba, em 2009³²⁹. Em porcentagem, o número de agremiações participantes dos diversos concursos de escolas de samba do Rio de Janeiro foi acrescido, neste período, em 50%. Por outro lado, o número absoluto das escolas que desfilam no grupo principal, embora tenha variado com o passar do tempo, chega com menos 30% no final da primeira década de nosso novo milênio. Em 2006, desfilou exatamente o mesmo número de agremiações que em 1984. 1989 (como 1995 e 1996) foi o ano em que o grupo principal foi mais extenso: nele se apresentaram 18 escolas de samba. Em 2010, o número era 12, como nos 2 anos anteriores.

Tal contabilidade informa 2 dados aparentemente distintos. Em primeiro lugar, parece derrubar o preconceito de que o desfile das escolas de samba tem reduzido ano após ano a participação popular, crítica questionável mesmo se tomarmos como fonte apenas o grupo principal. Um movimento que chamarei aqui de “retorno à comunidade” parece ter-se iniciado na metade da década de 90 e não cessa de aumentar nos dias de hoje. As escolas de samba fizeram sua própria crítica quanto à substituição dos componentes que pertencem às suas comunidades de origem por turistas e burgueses. O resultado é que foi ampliada, de modo aparentemente paradoxal, tanto a participação das comunidades quanto o teor espetacular do desfile. As escolas de samba provaram, com isso, que espetáculo pode conviver com adesão popular e, desse modo, desbancam a oposição romântica que não consegue conceber gente e espetáculo ocupando o mesmo espaço.

Em segundo lugar, deve ser levado em conta que a maioria das escolas de samba cariocas se originou na Zona Norte, a metade mais pobre e negra da cidade do Rio de Janeiro. Muitas destas agremiações trazem em seu nome o bairro ou a vizinhança de pertencimento, uma tradição que vem dos primeiros blocos. Há também as provenientes do

³²⁸ Ver **Capítulo 1** dessa tese.

³²⁹ Consultar *Tabela A6*, nos **Anexos**.

entorno da cidade do Rio de Janeiro, como da Ilha do Governador e de Niterói: Grande Rio, União da Ilha e Porto da Pedra são algumas delas. Das escolas do centro da cidade, algumas são redutos dessa população, mais uma vez negra e pobre, que forma uma espécie de periferia de centro, fenômeno tipicamente carioca em que a população menos abastada foi ocupando os morros durante o processo de abolição da escravidão dos africanos e afro-descendentes, a partir do final do século XIX. Mangueira, Portela, Salgueiro, Estácio e a Serrinha do Império Serrano são algumas das comunidades que, mesmo urbanisticamente centrais, são marginais no que diz respeito à classe sócio-econômica dos componentes. Essas agremiações totalizam, somente na contabilidade do desfile principal, em torno de 50.000 pessoas na pista do sambódromo. Se adicione a isso os 60.000 espectadores que assistem ao desfile ao vivo, no sambódromo, e teremos 3 dias de reunião daquilo que pode ser nomeado massa carnavalesca.

O Brasil não é, portanto, por aí chamado de País do Carnaval à toa. A vocação que o povo brasileiro demonstra de ir às ruas pode haver nascido muito antes, nos tempos da Colônia: já nos primeiros povoamentos, o português e depois os outros povos que aqui chegavam viam mais chão aberto do que cidades, mais ruas do que edificações. O Brasil era, no seu início, uma imensa rua que pertenceu a índios e escravos que não possuíam casas, cujas atualizações são os mendigos que continuam a perambular por nossas capitais e grandes cidades. É nessa rua que surgem as massas que, nos tempos individualistas contemporâneos, são cada vez mais raras. As ruas brasileiras, porém, seguem povoadas pelas massas marginalizadas e pobres, mas donas dessas ruas.

Em seu ensaio sobre a obra de arte tecnicamente reproduzível, Benjamin, apesar de seu olhar otimista sobre o cinema como paradigma da relação democrática entre a arte e as massas, adverte que o fascismo pode fazer da arte de massas um uso violento: quando permite a expressão das classes antes artisticamente excluídas, a introdução da estética na política culmina, fatalmente, em guerra. A estetização da política – iniciada pela apologia belicista dos futuristas e demonstrada na produção do cinema nazista³³⁰ –, tem como resultado a auto-alienação humana e conduz o mundo à destruição. O antídoto a esse destino fatal está na operação oposta, a politização da arte.

³³⁰ KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Uma história psicológica do cinema alemão. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, 407 p.

Buck-Morss, intervindo no pensamento de Benjamin, supõe que o fascismo não cria, mas manipula a estetização da política que, sensualmente, goza com sua própria autodestruição. A politização da estética vai além da função propagandista da arte. Ao propor a colaboração entre a arte e a tecnologia, ela restaura o poder aos instintos humanos através da desalienação do corpo, o que permite à estética inverter sua função e atuar como “antídoto do fascismo”³³¹.

Quando criada por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), a disciplina Estética respondia à necessidade de um conceito que fizesse com que a experiência poética escapasse à lógica do conhecimento científico e filosófico daquela época, incapazes de acompanhar a reflexão sobre a arte. Segundo Baumgarten, a lógica não poderia fornecer suas regras para orientar o conhecimento sensível, pois

se vemos nela seja a ciência do mundo filosófico do conhecimento de um objeto seja a ciência que educa a faculdade do conhecimento superior para o conhecimento da verdade [...] seria a ocasião dos filósofos voltarem suas pesquisas, não sem um enorme benefício, para as técnicas que permitem afinar e aguçar as faculdades inferiores do conhecimento e de as utilizar de modo a proporcionar um maior proveito ao mundo. [...] uma ciência que dirija a faculdade do conhecimento inferior, ou ainda, uma ciência do mundo sensível do conhecimento de um objeto.³³²

Baumgarten reconhece nos gregos e nos padres da Igreja a precoce utilização – em oposição às coisas inteligíveis para as quais se aplicava a palavra *noéta* – do termo *aisthéta*, que se refere às coisas sensíveis. Conclui que “as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (*epistemé aisthetiké*), ou então, da ESTÉTICA.” Para Baumgarten, não é da estética aquilo que permanece escondido e obscuro ao pensamento: a beleza é, em primeiro lugar, “a beleza universal do conhecimento sensitivo”³³³.

³³¹ BUCK-MORSS, 1996, *op. cit.*, p. 13.

³³² BAUMGARTEN, Alexandre Gottlieb. **Estética**. A lógica da arte e do poema. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993, 191 p., p. 53.

³³³ *Idem*, p. 100.

Segundo Buck-Morss, entretanto, o objeto prioritário da estética não é a arte, mas a realidade do corpo cujo discurso é anterior a toda significação e lógica: há traços incivilizados e incivilizáveis nos sentidos corporais que formam “um núcleo de resistência à domesticação cultural”³³⁴. Se a estética fala dos instintos que são, sobretudo, instintos animais, a crítica requer uma revisão da apressada decisão da modernidade de vinculá-la diretamente à arte.

Terry Eagleton mostra como a ideologia estética foi pulando de galho em galho (para usar uma imagem popular), de teoria em teoria, para assumir na tradição alemã seu caráter racional, “embora sempre fatalmente associado ao sensual, ao heterônomo, ao fictício”³³⁵, nas palavras de Buck-Morss. Para Eagleton, na tentativa de desvendamento da relação sujeito-objeto, entre sujeito pensante e objeto fenomenal,

A estratégia de Kant assegura para o sujeito um ambiente real, mas à custa da limitação dos seus poderes. Os objetos existem, sem dúvida, mas não podem nunca ser completamente apropriados. A manobra de Hegel permite que você se aproprie inteiramente do objeto, mas em que sentido ele é agora verdadeiramente *um objeto* é algo bastante obscuro. Poderes expansivos são assegurados ao sujeito, mas com o risco de dissolver a dimensão objetiva que o garantiria [ao sujeito].³³⁶

Sobra, entretanto, um traço resistente à domesticação cultural, aquele que Peter Sloterdijk localiza no potencial explosivo da massa presencialmente reunida, um ajuntamento que, raro nos dias de hoje, aporta o maior potencial explosivo do sujeito. Esse sujeito, de acordo com a crítica de Buck-Morss, nasce com o mito moderno da autogênese, da irresponsabilidade e da auto-apologia narcisista com ilusão de controle total: pensando o que não é, o sujeito fantasia um mundo à sua imagem e semelhança e desdobra outro mito, o da livre “imaginação criativa”³³⁷. O homem moderno, pretensamente autosuficiente, é a figura-chave da anestésica, uma invenção do sujeito solitário que sofre com o isolamento ao mesmo tempo em que o cultiva a fim de se manter

³³⁴ BUCK-MORSS, 1996, *op. cit.*, p 14.

³³⁵ *Idem.*

³³⁶ EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, 327 p., p. 61.

³³⁷ BUCK-MORSS, 1996, *op. cit.*, p 15.

afastado dos outros. Seu temor da proximidade do outro resulta no que eu chamaria de medo anestético, aquele que surge no despertar do pesadelo e cava seu próprio cenotáfio³³⁸, o túmulo para o cadáver da arte que jamais será ali depositado.

Para Elias Canetti, o temor do toque do outro só pode ser superado com a imersão do indivíduo na massa. Expresso no corpo, esse sentimento intenso faz com que se evite o estranho, a noite, o escuro, “um ataque repentino e inesperado vindo das trevas.”³³⁹ Hoje, uma estressante sensação de alerta se acende cada vez que o outro ameaça nossas fronteiras corporais, especialmente quando se está nas ruas, a descoberto, longe do falso abrigo do lar. Apenas “quando imerso na massa é que o homem pode escapar deste temor em relação ao contato.”³⁴⁰ A densidade da massa resulta, fisicamente, do apertar-se corpo a corpo, corpo com corpo; e, psicologicamente, reside no relaxamento decorrente do não mais se prestar atenção em quem se aperta contra a gente. De acordo com Canetti,

Assim que a pessoa se abandona à massa, ela deixa de temer o seu contato. Neste caso ideal, todos são iguais entre si. Nenhuma diferença conta, nem mesmo a dos sexos. Qualquer pessoa que se aperte contra nós, torna-se idêntica a nós mesmos. Ou a sentimos da mesma forma como sentimos a nós mesmos. De repente, tudo acontece como que *dentro de um só corpo*.³⁴¹

Essa é uma observação que poderia se aplicar à experiência de sair numa ala de escola de samba, no carnaval. A paixão por desfilar numa escola de samba deve muito à vontade de compor uma massa onde sacrificar a individualidade à felicidade de pertencer à massa mesmo que por breves 80 minutos.

Em sua teoria da massa, Canetti, ela estabelece uma relação inversamente proporcional entre o aperto e o medo, assim como outra relação, diretamente proporcional, entre o alívio de livrar-se do medo quando se está imerso na densidade da massa. Em outras palavras, quanto mais apertadas as pessoas estiverem umas contra as outras, no interior da massa, menos medo e mais alívio resultará na inversão do

³³⁸ HOLLIER, 1997, *op. cit.*, p. 114.

³³⁹ CANETTI, 1983, *op. cit.*, p. 11.

³⁴⁰ *Idem*.

³⁴¹ *Idem*, p. 12.

temor de ser tocado. As pessoas fluem para a massa, vindas de todas as direções; seu único motivo é atingir a área mais densa, que reúne o maior número de pessoas. A massa ainda não é espontânea no núcleo inicial composto por poucos, mas a partir do momento em que ganha consistência, tudo o que deseja é aumentá-la: “A ânsia de crescimento é a primeira e principal característica da massa.”³⁴² Ela quer incluir todos.

A massa surge do nada nas cidades e na história. Sua enigmática e universal aparição é citada por Peter Sloterdijk nas seguintes palavras de Canetti: “É possível que algumas pessoas tenham estado juntas, umas cinco, dez ou doze, no máximo. Nada foi anunciado, nada era esperado. De repente, tudo fica preto de gente.”³⁴³

Devo chamar a atenção para as diferentes traduções da mesma expressão: “preto de gente”, na citação feita por Sloterdijk, difere da primeira tradução do livro de Canetti³⁴⁴ ao português, onde consta: “tudo está cheio de gente”³⁴⁵. A segunda tradução brasileira usa a expressão “pretume de gente.”³⁴⁶ Mantenho essa tradução, que também consta do livro de Sloterdijk, por causa das percepções imagéticas que brotam do uso da cor como metáfora e permitem visualizar a antinomia opacidade-transparência. Através dessa imagem Canetti, segundo Sloterdijk, vai além da crítica sociológica, pois o “pretume humano” revela a ação de sucção da massa com a finalidade estratégica de apontar um centro para onde concorrem os membros da massa, uma imagem contrária à visão romântica da massa democrática transparente. Com motivos opacos, a massa-ajuntamento suja a transparência da massa consciente com “nódoas humanas”³⁴⁷ que sinalizam o ponto que se torna, então, uma imensa mancha negra.

Na formação coletiva já adiantada, o excesso de matéria humana faz com que o sujeito se perca de si: a massa bloqueia o sujeito pseudo-emancipado. Se, em situações burguesas, o eu se isola, a força de sucção da massa provoca a vontade da descarga que desinibe seus membros, um a um, e, dessa maneira, faz com que se livrem de suas distâncias intersubjetivas. A descarga é o que integra a massa de diferentes, tornando-os iguais. Mas, nesse

³⁴² *Idem*, p. 13.

³⁴³ SLOTERDIJK, 2002, *op. cit.*, p. 9.

³⁴⁴ CANETTI, 1983, *op. cit.*, p. 12.

³⁴⁵ *Idem*.

³⁴⁶ CANETTI, Elias. **Massa e poder**. Tradução de Sérgio Teilaroli. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, 488 p.

³⁴⁷ SLOTERDIJK, 2002, *op. cit.*, p. 9.

“‘abandono organizado’ – como Hannah Arendt chamou a situação psicossocial do início das dominações totalitárias – eles formam a matéria-prima de todos os experimentos antigos e futuros da dominação totalitária e midiática.”³⁴⁸

Eis o paradoxo da massa: ao mesmo tempo em que, por ser massa, é potencialmente revolucionária num mundo extremamente subjetivado, está pronta, também, para seu uso pelas mesmas forças que transformam o coletivo em um grupo de *eus sozinhos*.

De acordo com Canetti, há 2 tipos de massa: a massa aberta e a massa fechada. A massa aberta não limita seu crescimento: existe enquanto cresce e se desintegra com a mesma rapidez quando para de crescer. Sua abertura é, ao mesmo tempo, seu risco. Por isso, a ameaça de desintegração é um sentimento interno permanente da massa, o qual ela engana acelerando seu crescimento que, por sua vez, conduz à sua própria desintegração. Tal dialética do crescimento da massa aberta faz com que ela tenda a crescer infinitamente, estar em todos os lugares e ser universal. A massa fechada, ao contrário, renuncia ao crescimento infinito e se estabiliza pela permanência. Sua característica principal é o limite: ela cria seu espaço, cujo acesso é limitado e talvez mesmo exija o pagamento de uma taxa de ingresso. Quando o espaço está repleto, ninguém mais entra. A massa fechada ganha em estabilidade e proteção do exterior hostil aquilo que perde em crescimento. Sua permanência depende também da repetição: a certeza de voltar a reunir-se supera a dissolução da massa. As diferenças individuais – de *status*, posição e propriedade – criam, fortalecem e aumentam as distâncias em que a liberdade individual é tolhida por hierarquias que tentam impedir a intenção de chegar. No convívio social fora da massa, as hierarquias prevalecem proporcionando a satisfação de estar acima do outro, mas não compensam a perda da liberdade de movimentos. Preservando as hierarquias, o indivíduo se torna mais sombrio: obrigado a suportar as cargas sociais, ele não avança e se esquece de que as cargas foram criadas por ele mesmo. Mas deseja, intimamente, libertar-se. “Somente todos juntos são capazes de se libertar de suas distâncias”³⁴⁹.

A descarga que acontece no interior denso da massa provoca o alívio, um momento feliz no qual ninguém é mais nem melhor do que

³⁴⁸ *Idem*, p. 21.

³⁴⁹ CANETTI, 1983, *op. cit.*, p. 15.

ninguém. No entanto, a descarga padece de uma ilusão: os homens não são realmente iguais, apenas se sentem iguais. Desfeita a massa, retornarão às suas cargas individuais e cotidianas. Esse é mais um motivo pelo qual não deve se considerar o carnaval, com suas massas fechadas, um mundo do avesso, o modo de entender o carnaval que se tornou um quase imperativo categórico ditado por Bakhtin e perpetuado na pesquisa posterior sobre esse evento.

Todos os freqüentadores de alas, as efetivas formações massivas das escolas de samba, sabem que devem aproveitar o pouco tempo de desfile para reafirmar, como no ano anterior, a intenção de se autodestruir, de morrer enquanto integram o cortejo carnavalesco, anulando o seu próprio eu de sujeito moderno. Todos sabem que, depois que acaba o desfile, tão rapidamente como começou, o sentimento intenso de saber-se parte de uma massa se desvanece juntamente com a sensação de igualdade com alguém que não se conhece e está ao lado, pelo simples motivos de que, naquela breve hora e meia freqüentam, ambos, a mesma ala. Só resta ao folião das alas retornar para casa e tentar, quando o estresse ataca no meio do ano de trabalho, ouvir de novo o samba e ver de novo a imagem da escola a fim de restituir, na imaginação, a sensação de felicidade agora mesclada à melancolia causada pela fugidia imagem de igualdade, uma forma quase onírica que volta a desafiar o corpo e o espírito com a lembrança de momentos felizes vividos no sambódromo. Esta rememoração mostra, entretanto, não a felicidade da igualdade, mas sua precariedade. Faz recordar o limite, a impossibilidade mesma de ser feliz.

Nas massas fechadas, a regularidade e a repetição garantem sua permanência, assim como também sua domesticação. O peso institucional – como o é a instituição escola de samba – ameniza a tendência agressiva da ansiosa e insaciável massa moderna nascida, segundo Canetti, a partir da Revolução Francesa, o evento histórico protótipo da emergência do “estouro” – o que acontece quando uma massa fechada se torna aberta, necessariamente de maneira violenta e repentina. A sede de perdurar da massa oculta uma impotência que se expressa no confronto paranóico com seus inimigos – sem os quais a massa não sobrevive -, cujas atitudes são interpretadas como preconcebida intenção de destruí-la. Canetti exemplifica com as religiões que, proibidas, se vingam através de um estouro inesperado em que sua fé se modifica: o que os fiéis acreditam ser a fé antiga se transforma no sentimento terrível da massa agora aberta que não mais crê e, paradoxalmente, tampouco pode abandonar a fé.

A massa, segundo Canetti, possui 4 propriedades: quer sempre crescer; em seu interior reina a igualdade; ama a densidade; e necessita de uma direção. O peso de cada uma dessas propriedades relativamente às outras vai determinar a divisão em diferentes tipos de massa.

A antinomia massa rítmica-massa estancada se define a partir do critério de junção de 2 propriedades da massa, a igualdade e a densidade. A massa estancada vive em função da descarga que ela posterga com o objetivo de vivenciar um período prolongado de densidade antes de chegar à igualdade. Na massa rítmica, entretanto, a igualdade e a densidade se equivalem desde o início: tudo depende do movimento e dos estímulos corporais predeterminados que se transmitem pela dança. “Esquivando-se e reaproximando-se, a densidade é modificada de uma forma consciente.”³⁵⁰ As configurações rítmicas nascem rapidamente e somente a fadiga física lhes dá fim. O homem quer ser mais no momento de “estado de excitação comum que eu chamo de massa *rítmica* ou *palpitante*”³⁵¹ em que o grupo dança fazendo ruídos tanto mais altos quanto mais fortes com os pés e, deste modo, atrai os de fora para dentro do coletivo. Quando não há mais ninguém para atrair e aumentar a massa, se intensifica o movimento. “Sua excitação vai aumentando até entrar num estado de loucura”³⁵².

Uma sensação similar acontece no “esquenta”, o aquecimento dos corpos anterior à entrada na avenida carnavalesca. Os componentes estão fantasiados, prontos para começar o desfile, enquanto esperam a chamada da bateria que está no primeiro recuo. Ouvem a chamada da bateria. Nesta hora, quando os ritmistas começam a aquecer os couros dos seus instrumentos e os cantores aquecem suas vozes, os foliões concentram-se, aquecendo seu coração e seu corpo enquanto formam as alas e cantam por primeira vez, todos juntos, o samba-enredo da escola. É este “estado de loucura” que nós, foliões, convocamos à memória de vez em quando, durante o resto do ano, em momentos aparentemente são, lembrando dos breves momentos de euforia carnavalesca.

Mas, segundo Sloterdijk, a massa não mais possui corpo ou espaço próprio, ela não se vê, não pulsa, não se agita e não grita junto: a “massa pós-moderna é massa sem potencial [...] soma de microanarquias e solidões”³⁵³. Decomposta e desagregada, perdeu seu impulso e seu arrebatamento, tornou-se uma comunidade que não mais sente seu

³⁵⁰ *Idem*, p. 30.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² *Idem*, p. 32.

³⁵³ SLOTERDIJK, 2002, *op. cit.*, p. 21.

próprio poder político, não sabe exigir e nem sequer se lembra de seus tempos de “coletivo prenhe de expressão”³⁵⁴. De sua extrema desilusão, o autor propõe que se retome a massa de Canetti para criticar esta outra massa, composta por indivíduos que estão unidos apenas pelos programas de comunicação de massa. Ele insiste em que algo ainda sobrevive da possibilidade revolucionária:

Só em raros momentos, quando em festivais populares a massa de felicidade é fundida num corpo coletivo extático, ainda brilha através da apatia pós-moderna uma centelha dos dionisos políticos e das reuniões da multidão lúcida despertada por si mesma.³⁵⁵

O concurso das escolas de samba pode ser considerado um desses festivais populares. Entretanto, esse mesmo concurso é mostrado em veículos de comunicação de massa cujos meios, contraditoriamente, excluem as massas de sua produção, segundo Sloterdijk. Onde a baixa e a alta cultura se encontram, feridas abertas de sua disputa histórica pelo social reforçam as diferenças: ao invés de apagá-las, desperta o desprezo moderno.

O preconceito que separa massa e razão foi estabelecido pelos idealistas alemães – um modelo problematizado por Benjamin no *Trauerspielbuch* -, incomodados pelo fato das pessoas miseráveis não se revoltarem contra a falta de oportunidades. Com Canetti, perderam a capacidade de provocar o “estouro”³⁵⁶; com Sloterdijk, se vêem como vítimas do desprezo das elites. Mas, numa imagem alegórica criada pelo último autor, o inferno abriga tanto a cultura de massas como a alta sociedade; e o diabo, senhor da cultura de massas, cuida com carinho e cuidado de todas as hierarquias.

A burguesia cultivou o prazer histórico de desautorizar a nobreza política com o poder do afeto de igualar as diferenças antropológicas. O afeto é, por isso, a marca da época moderna. A história do afeto nasce com o estabelecimento da igualdade pelo nascimento, na luta da burguesia contra os privilégios da nobreza barroca. Mas o nascimento provém de uma sequência de casamentos cuja contingência justificou os

³⁵⁴ *Idem*.

³⁵⁵ *Idem*, p. 24.

³⁵⁶ CANETTI, 1983, *op. cit.*, p. 20.

privilégios da nobreza: por isso, os direitos universais instituem o paradoxo moderno não da igualdade, mas do “privilégio para todos”³⁵⁷.

A época da luta pela igualdade não consegue se privar, por outro lado, dos gênios, os grandes homens nascidos no romantismo cujo talento só pode ser justificado pela natureza: gênios já nascem geniais. Deste modo, a forma democrática não é outro modo de viver a igualdade, mas um modo de “viver de outra forma a desigualdade”³⁵⁸ em que as diferenças naturais, “achadas”, foram substituídas pelas diferenças atuais “feitas”, construídas culturalmente. Os limites da antinomia achar-fazer são disputados em todas as instâncias sociais, mas o ponto focal da nova diferença é “a arte”³⁵⁹ que legitima a diferença “feita” no diferenciador: não há mais fatos, apenas interpretações no “parlamento das ficções, que chamamos de opinião pública”³⁶⁰.

Nesse contexto de disputa da igualdade e da diferença, o desprezo faz sua história. Sloterdijk explica que no começo de um processo de desenvolvimento se estabelece a antinomia desenvolvedor-desenvolvido com suas 2 operações: na primeira, o desenvolvedor ofende o desenvolvido para que ele entenda que “ainda não é o que deve ser”³⁶¹ e aceite sua inferioridade, tornando-se condescendente com o desenvolvedor. Na segunda, o desenvolvedor assegura ao desenvolvido que ele já é desenvolvido, o que também acarreta uma condescendência, desta feita por parte do desenvolvedor. A modernidade se desenvolve, portanto, no interior do conflito entre ofender e mimar, entre ofensores e adúladores.

O desejo de reconhecimento da massa, historicamente recusado, fez-se desprezo. Nas lutas modernas por reconhecimento, o desprezo tornou-se “epidêmico”³⁶²: os ofensores desprezam tanto quanto seus oponentes adulam as massas, o que surte o mesmo efeito, pois adulação também é desprezo, mesmo que recusado. A história das massas é, pois, a história do desprezo por “quem está no escuro, os excluídos e desconhecidos [...] os bárbaros ou outras irritações de forma humana, percebidos sob o emblema da inferioridade cósmica”³⁶³; é a história do desprezo da nobreza média e cortesã, da burguesia, da classe

³⁵⁷ SLOTERDIJK, 2002, *op. cit.*, p. 90

³⁵⁸ *Idem.*

³⁵⁹ *Idem*, p. 94.

³⁶⁰ *Idem*, p. 95.

³⁶¹ *Idem*, p. 37

³⁶² *Idem*, p. 39.

³⁶³ *Idem*, p. 40.

trabalhadora e das minorias em luta pelo reconhecimento recusado. Política é, nesse contexto, a dramatização das “tensões de atenção e desprezo”³⁶⁴.

A psicopolítica – termo com que Sloterdijk descreve a política em intensa correlação com os afetos – começou quando Hobbes postulou a massa de súditos, uma massa movida pela vontade própria de se sujeitar ao Estado e à Igreja tecnicamente aparelhados para exercer seu poder de sujeição em prol da saúde da comunidade formada por aqueles que se sujeitam. Deste modo se desvela uma definição alternativa de sujeito como aquele que não se fia na consciência nem no poder de sua ação positiva sobre o mundo, mas na própria sujeição: o burguês é um submisso consciente

que sabe que, pela pacificação do espaço público, deve renunciar às próprias pretensões à soberania. O submisso ideal seria aquele que finalmente entendeu que ainda só deve existir um único soberano [...] e que ele, como súdito confesso, sensatamente entregou suas emoções rebeldes e ‘protestantes’ ao soberano artificial. Consequentemente o cidadão, que se submete em interesse próprio, só pode contemplar a soberania fora de si mesmo.”³⁶⁵

Essa submissão por sobrevivência de classe mostra o mais potente dos afetos, o medo que prevalece sobre os apetites positivos que compõem o desejo de reconhecimento; é, por outro lado, a principal fonte da guerra. Por isso a lei que ameaça e impede de guerrear se torna necessária:

O homem que não é ameaçado não é salvo – este é o fundamento oculto da arte absolutista: forçar pessoas à coexistência pacífica em associações estatais. Por isso o potencial decisivo do poder nos tempos modernos consiste em conseguir ameaçar autenticamente, quer dizer, mostrar aos inimigos e súditos o seu regente, a morte.³⁶⁶

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ *Idem*, p. 43-44.

³⁶⁶ *Idem*, p. 46.

O Estado moderno, nascido barroco, pratica a ameaça que produz o medo. A indústria cultural substituiu a submissão direta pela distância segura entre as massas e a morte. Deste modo, desmascarou o poder soberano, mas não logrou desfazer-se do medo: “durante toda uma era explicar, compreender e difamar darão no mesmo no que diz respeito ao homem.”³⁶⁷ Tudo compreender é tudo perdoar; mas, também é “tudo desprezar”³⁶⁸ na igualdade pós-cristã que manteve organizada a natureza humana comum aproximando medo e razão no repúdio ao “excesso para cima”³⁶⁹, o primeiro troco das massas ao alto custo da opressão. A morte torna-se, no estado democrático moderno, o “motor universal”³⁷⁰ da manutenção não mais do súdito, mas do cidadão.

O sagrado da nobreza também foi refutado. O *vulgus* de Spinoza, com suas *imaginaciones*, autorizou o autogoverno da massa substituindo discursos por imagens. Segundo Sloterdijk, Spinoza teria pressentido nossa cultura de massas com seu conceito de desprezo, assim definido: “imaginação de uma coisa que toca tão pouco a mente, que a mente, pela presença da coisa, é mais movida a imaginar aquilo que não está na coisa do que aquilo que está”³⁷¹. Substituindo a palavra “coisa” por “massa”, Sloterdijk postula que o não atraente, o desinteressante

visível é portanto a forma lógica do desprezível. [...] a cultura de massa estará para sempre ligada à tentativa de desenvolver o desinteressante como o mais perceptível. Ela permanece presa às estratégias de forçar a atenção porque tem a intenção de colocar objetos triviais e pessoas em primeiro plano³⁷².

A história moderna é, pois, a história das revoltas de grupos desinteressantes pela conquista de atenção e pela destruição do desprezo que atraem para si. As campanhas por dignidade dos novos sujeitos políticos que se colocaram no centro da ação ao trocar o divino pelo humanitário descortinam, porém, uma postura romântica que transfigura o desprezo em auto-estima: obedecendo ao príncipe, o antigo súdito foi-se tornando apto a desejar prazeres antes impossíveis. A busca de sua

³⁶⁷ *Idem*, p. 49.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ *Idem*, p. 51.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ SPINOZA *apud* SLOTERDIJK, 2002, *op. cit.*, p. 55-56.

³⁷² SLOTERDIJK, 2002, *op. cit.*, p. 56.

satisfação demonstrou, contudo, não ser uma realização imediata, mas um caminho pela “história do trabalho e o trabalho da História”³⁷³, o caminho da prorrogação da autosatisfação da massa. O desfrute adiado produziu a arma da impaciência das massas que, nesse contexto, se torna o próprio tempo da história.

A impaciência aparece como insatisfação no século XVIII e insatisfação militante marxista do século XIX. Mas há uma terceira forma de impaciência, afirma Sloterdijk, contra “o sistema de comunicações vulgarizantes, prostituintes e flexibilizantes – esse câncer interativo da era da mídia.”³⁷⁴

Das 4 diferenças antropológicas da modernidade, as 3 primeiras – entre Deus e o homem; entre o santo e a multidão profana; e entre o sábio e a multidão – foram derrubadas. Mas a última diferença resiste: entre o talentoso e o não-talentoso, seu foco recai sobre a arte. Essa diferença foi inaugurada com o aristocrata gênio romântico e suas qualidades humanistas. Ela gerou, por 2 séculos, o mal estar e o ódio das massas exemplificado, ironiza um Sloterdijk sarcástico, na arte de Josef Beuys (1921-1986), que decaiu de gênio a assistente social; de Andy Warhol (1928-1987), que transformou talento artístico em econômico; e de Marcel Duchamp (1897-1968), que provou que talento só incomoda a quem o possui e aborrece a quem lhe falta. Um “resto desse numinoso ainda hoje é sentido nos momentos irracionais do mercado de arte, que destaca inconcebivelmente alguns e empurra os outros para a escuridão da invendabilidade”³⁷⁵, o mesmo numinoso que substituiu a religião que antes lutava contra a origem do mal.

Hoje, a sociedade secular ainda enfrenta a questão das diferenças. A função das massas, de vingar a história, impõe que, para a massa, todas as diferenças devem ser diferenças de massa. Mas, no projeto da cultura de massa, as diferenças baseadas no ideal de igualdade são, por lógica, ameaçadas pela indiferença. O culto às diferenças se tornou moda filosófica, mas elas não são mais verticais e hierárquicas: se tornaram horizontais e mais fracas. Seus efeitos são igualmente fracos porque obedecem à não-diferenciação do “axioma igualitário”³⁷⁶. Logo, a diferença da massa é também indiferenciada, porque seus componentes são, agora, as partículas homogêneas igualadas pelo nascimento. O princípio da identidade se baseia, portanto, numa

³⁷³ *Idem.*

³⁷⁴ *Idem.*, p. 64.

³⁷⁵ *Idem.*, p. 111.

³⁷⁶ *Idem.*, p. 107.

diferença que não faz diferença, e transforma em sinônimos a indiferença e a identidade. Ser massa significa diferenciar-se sem fazer qualquer diferença: essa é, hoje, a forma misteriosa da massa e sua cultura. Por isso, a massa preta não mais compromete: se tornou colorida, indiferente. O enfraquecimento moderno das diferenças contrasta, porém, com a sociedade de concorrência que não pode evitar as hierarquias e, então, traveste-as como premissas humanitárias. As hierarquias em movimento são continuamente revistas com os objetivos de manter a competição e evitar as tensões. A arte, e também a economia e o esporte, são os locais das conciliações que minimizam o ódio histórico das massas.

Aplicando a reflexão de Sloterdijk ao concurso das escolas de samba, as massas carnavalescas diferenciadas pelo sentimento de pertencimento a cada escola de samba disputam entre si o campeonato do ano, mas sempre há o ano seguinte onde tudo recomeça. Verifica-se, portanto, um jogo de diferenças indiferentes, para usar o termo de Sloterdijk, concurso que, ao mesmo tempo em que iguala mantém em competição: não abole a disputa, mas ativa o movimento que resulta, por exemplo, na migração dos profissionais carnavalescos e suas equipes de uma escola para outra com a finalidade de vencer o concurso do ano seguinte. Ademais, para além das competências exibidas aos jurados, vencer ou perder o concurso depende, em parte, da atuação na arena política carnavalesca – como, por exemplo, a influência devida ao fato do presidente da escola pertencer ou não à diretoria da LIESA -, onde as classificações finais jogam com a extrema mobilidade da hierarquia demonstrando sua adequação ao *Zeitgeist* (“espírito do tempo”) contemporâneo, à escala móvel e transitória de seus *rankings*.

A arte encontra bastante recepção na sociedade contemporânea. É, porém, um lugar arriscado porque, segundo Sloterdijk, a diluição dos critérios aproxima a arte do niilismo e as obras se multiplicam e extrapolam o limite do lixo, um limite ultrapassado pelo desfile de *Ratos e Urubus, larguem a minha fantasia!* que assumiu o lixo numa manobra estranha aos padrões estéticos pré-estabelecidos do luxo. Por isso, nem *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*, do Cristo Mendigo; nem *Vamos vestir a camisinha, meu amor!*, do Carro do Kama Sutra; ou *É de arrepiar!*, do qual foi excluído o Carro do Holocausto vencem concursos, por mais que abalem a estética carnavalesca.

Os jurados devem se apoiar em notas que, quando não são a nota 10, devem ser justificadas no relatório entregue à LIESA, no final da apuração dos resultados do concurso. Os critérios de notas estabelecidos no Manual dos Jurados embasam-se no caráter conservador da avaliação

técnica do desfile: há toda uma máquina cuja engrenagem atrasa qualquer mudança, dificulta o novo e o crítico porque está referenciada na tradição moderna e jurídica do mundo do samba.

Tomando como objetos específicos os carros alegóricos, as 3 alegorias centrais dessa tese demonstram que é possível criar obras críticas e complexas, como o fizeram Joãozinho Trinta e Paulo Barros. Desse modo, elas espelham a reflexão benjaminiana sobre o poder transfigurador da alegoria; assim como também seu fracasso, que foi expresso nas proibições. Por mais múltiplo que possa ser o conjunto de significados do conceito de alegoria de Benjamin – que essa tese tenta identificar nas obras alegóricas de Joãozinho Trinta e Paulo Barros -, a alegoria, em sua simplicidade, é o que representa outra coisa.

A operação do desprezo pós-moderno cria um sistema não objetivo onde fazer a diferença emanada da valorização do outro produz dissolução: a arte contemporânea possui, sim, normas, mas há diferenças por toda parte. Hoje, os criativos são os críticos e não os artistas que eles antes criticavam. Há rancor contra a exceção, a arte não permutável. A cultura da uniformidade só suporta algumas diferenças, aquelas que permitem “exercícios de admiração”³⁷⁷ dos produtores de cultura. A admiração é o buraco por onde passa o fecho de luz que ilumina a diferença com uma pequena chama que não mais permite destacar o que seria admirado. As diferenças que sobram são apenas efeitos.

Parece-me ser esse o caso do último desfile de Paulo Barros que venceu o concurso das escolas de samba de 2010. Seu enredo, *É Segredo!*, trazia uma Comissão de Frente que provocou arroubos nas massas que assistiam nas arquibancadas do sambódromo com um número de mágica perfeitamente executado. À passagem de um imenso pano preto, figurantes interpretando modelos trocavam rapidamente de fantasias numa performance que mesclava desfile de modas e truque de mágica. O efeito era espetacular, mas não continha os traços da arte que Paulo Barros mostrou em outras criações. Nem sempre carnaval é arte, embora possa conter uma expressão que agrada, sem dúvida, mas se aproxima mais das indiferenças que se pode admirar sem, contudo, remeter à política da arte. Em seu viés conservador, o carnaval premia também manifestações formais artisticamente fracas, mas com forte efeito de recepção.

³⁷⁷ CIORAN *apud* SLOTERDIJK, 2002, *op. cit.*, p. 116.



Imagem 13. A mágica da Comissão de Frente da Unidos da Tijuca, campeã de 2010³⁷⁸

Siegfried Kracauer (1889-1966) foi produtor cinematográfico, teórico e historiador da arte. Ele frequentou o círculo de amigos de Walter Benjamin. Suas reflexões contêm a atualidade da crítica produzida no período entre as guerras. Podemos vincular os “céticos, convencionalistas e desconstrutivistas da atualidade”³⁷⁹ a que se refere Sloterdijk aos contemporâneos de Benjamin e Kracauer que se negaram, segundo o último, a reconhecer-se como “apêndice do capitalismo”³⁸⁰. Ao postular o conceito de ornamento da massa, Kracauer define as produções populares e midiáticas a quem sua época negou o estatuto de arte por considerá-los meras “manifestações de superfície”³⁸¹. Entretanto, para ele os ornamentos de massa, ao revelar de modo imediato seu conteúdo, espelham melhor uma época do que os juízos

378

Disponíveis

em

http://carnaval.uol.com.br/2010/album/03_unidos_da_tijuca_album.jhtm?abrefoto=6;

<http://semfioconfio.blogspot.com;>

e

[http://www.sidneyrezende.com/module/srzd.noticia.todas/.](http://www.sidneyrezende.com/module/srzd.noticia.todas/)

³⁷⁹ SLOTERDIJK, 2002, *op. cit.*, p. 98.

³⁸⁰ KRACAUER, 2009, *op. cit.*, p. 101.

³⁸¹ *Idem.*

que ela faz de si mesma, pois o “conteúdo fundamental de uma época e os seus impulsos desprezados se iluminam reciprocamente.”³⁸²

Nos ornamentos de massa, Kracauer identifica a predominância não do corpo individual, mas das figuras regulares e coreografadas do corpo coletivo. Os espetáculos de estádios que são incluídos nesse rol bem podem corresponder às alegorias e às coreografias de ala das escolas de samba. Estádios e sambódromos são estruturas arquitetônicas inspiradas nos circos, teatros e anfiteatros romanos da antiguidade. São, todos foco do interesse estético popular mostrando que

O elemento portador do ornamento é a *massa*. Não o povo [*Volk*], pois, sempre que este forma figuras, elas não estão soltas no ar, mas surgem do seio da comunidade. Uma corrente de vida orgânica emana dos grupos ligados fatalmente aos seus ornamentos, que surgem como uma criação mágica e são assim providos de significado³⁸³.

Os “modelos dos estádios e dos cabarés”³⁸⁴ emanam da massa, que freqüentam esses espetáculos não como indivíduos e sim como “fragmentos de uma figura”³⁸⁵ plástica que perdeu seu significado, mas ainda indica o local onde um sentido ético se manifesta. O ornamento da massa, embora não pensado pelas massas, estabelece com elas relações que impedem a expressão individual do participante que tampouco se vê, exatamente como ocorre com os componentes de ala de uma escola de samba. Só quem vê o ornamento de massa é a própria “massa de espectadores”³⁸⁶, que não representa nenhum indivíduo.

Com a compreensão da massa como figura social, Kracauer explica que o ornamento da massa assim se apresenta porque o processo de produção capitalista precisa destruir o que lhe oferece resistência: comunidade popular, diversidades e particularidades desaparecem em sua contabilidade, pois somente como partícula da massa o indivíduo pode habitar tabelas e manejar máquinas. A produção capitalista desenha um paralelo com o ornamento da massa em que ambos são fins em si mesmos, sem conteúdo e sem visão do todo: “a organização situa-

³⁸² *Idem*, p. 91.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ *Idem*, p. 93.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ *Idem*, p. 94.

se acima da massa, uma figura monstruosa”³⁸⁷ não percebida pelos que as realizam. O ornamento da massa é avaliado negativamente pela elite que atribui à contemplação da massa o caráter de entretenimento por não perceber que seu prazer estético se apoia no princípio formal de criações que já se encontram na realidade da massa, nos escritórios e nas fábricas. Desse modo, a representação do ornamento da massa ganha legitimidade na vida real:

A despeito do escasso valor que sempre se atribui ao ornamento da massa, segundo o seu grau de realidade, ele se situa acima das produções artísticas, que cultivam os sentimentos nobres obsoletos em formas passadas; também não quer ter em si nenhum significado ulterior.³⁸⁸

É a natureza que retorna no aspecto mágico do ornamento da massa. O processo histórico é um processo de desmitologização, de destruição dos elementos naturais: o conflito iluminista entre a razão e as ilusões mitológicas submeteu a natureza à razão e a época capitalista é, portanto, uma era de desencantamento da magia natural cujos resquícios a massa pôde admirar no sambódromo, no citado desfile campeão da Unidos da Tijuca, em 2010. Para Kracauer, entretanto, não é tão importante o fato de que a mágica sucumba à razão, pois a dominação do homem sobre a natureza continua sendo natureza que domina a natureza. Contudo, o pensamento que se liberta cada vez mais da natureza acaba criando um espaço para a razão burguesa cuja racionalidade específica, a *ratio* capitalista, é uma razão inautêntica porque exclui o homem: seu processo de produção não é regulado pelas necessidades humanas e tampouco fundamenta suas organizações.

Por outro lado, seria um equívoco equivalente pensar que o sistema deveria satisfazer as aspirações naturais, pois esse pensamento não percebe o “núcleo de debilidade do capitalismo: ele não racionaliza muito, mas *muito pouco*”³⁸⁹, o que produz abstratividade quando deveria abarcar a vida que impõe um limite à abstração. Entretanto, o mero retorno à natureza e ao mito acarretaria o abandono da capacidade de abstração já conquistada. Esta, como “racionalidade enrijecida”³⁹⁰, não

³⁸⁷ *Ibidem.*

³⁸⁸ *Ibidem.*

³⁸⁹ *Idem*, p. 97

³⁹⁰ *Idem*, p. 98.

passa de abstração que serve para toda e qualquer utilidade e, portanto, para nada. Logo, segundo Kracauer, a abstratividade do pensamento atual tem duplo sentido: do ponto de vista ingênuo do mito, a racionalidade deprime o natural; da perspectiva da razão, se perde em formalismo vazio ao desconhecer a outra razão que encontraria o natural.

Porém, a alta abstratividade moderna mostra que o processo de desmitologização ainda não se completou: “O pensamento atual encontra-se diante do dilema de se abrir à razão ou continuar à deriva sem abertura para ela.”³⁹¹ Ultrapassar os limites da abstratividade, contudo, eliminaria o sistema que a suporta e o próprio pensamento abstrato. Por outro lado, quanto maior a abstratividade, menos o homem se subjugava à razão e se submetia, por fim, novamente à natureza. Desviado pelo abstrato, acha que subjugava a natureza, mas, efetivamente, provoca sua revolta. É deste modo que o capitalismo inevitavelmente produz a rebelião das forças ocultas naturais que, cada vez mais ameaçadoras, cerceiam o acesso à razão.

Portanto, o ornamento da massa pode ser tão ambíguo quanto a abstratividade. Do ponto de vista do mito, a racionalidade redutora do natural, se totalmente realizada, faria emergir o humano, pois

A figura humana inserida no ornamento da massa começou o êxodo [*Auszug*] do esplendor orgânico exuberante e da constituição da configuração [*Gestalthaftigkeit*] individual em direção àquela anonimidade, da qual se aliena, quando está sob o signo da verdade, e os conhecimentos, que irradiam da verdadeira essência do homem, dissolvem os contornos da figura natural visível.³⁹²

Os elementos naturais sobreviventes no ornamento da massa são pedaços do humano que conformam uma estética geométrica e inorgânica. Na perspectiva da razão, essa forma é uma “manifestação crassa da natureza inferior”³⁹³. A razão específica do modelo de massa se oculta na figura humana orgânica que, por ser natural, já não é

³⁹¹ *Ibidem.*

³⁹² *Ibidem.*

³⁹³ *Ibidem.*

suficiente para revelar o humano: “milhares de pessoas no estádio formam uma única estrela; mas esta não brilha”³⁹⁴.

Quando a razão destrói a unidade orgânica e a superfície natural se desfaz, a figura humana fragmentada gera uma forma muda que nada revela. A razão das massas mata as figuras invisíveis: quando sua vida é eliminada, elas se tornam ornamentos. Não são arte, se com o termo “arte” se deseja referir a obras que servem à estética racional de Baumgarten.

Uma vez que, em face da razão, a *ratio* se refugia no abstrato, a natureza incomodada prolifera violenta sob o manto da expressão racional e utiliza os signos abstratos para representar a si mesma. Ela não pode mais, tal como entre os povos primitivos e na época dos cultos religiosos, converter-se em figurações dotadas de um poder simbólico. Tal força da linguagem dos símbolos desapareceu do ornamento da massa sob a influência da mesma racionalidade, que impede o rompimento do seu silêncio. Assim a pura natureza se manifesta no ornamento das massas – a natureza que, ao mesmo tempo, se recusa à expressão e à apreensão do seu próprio significado. É a mera *forma racional vazia* do culto, destituída de qualquer sentido explícito, que se apresenta no ornamento da massa.³⁹⁵

O Cristo Mendigo, como uma dessas formas racionais vazias, retrocede ao fundo mitológico cristão como a mancha preta a ocupar a visão da massa carnavalesca em busca de alívio. Amarrado como os hereges conduzidos à morte em praça pública pela Inquisição, o Cristo carnavalesco libertou forças que alguns pensadores desprezam por não caber em sua razão capitalista. Segundo Alpino Pinheiro,

a Beija-Flor tem a favor dela um dado indiscutível, que é uma das melhores massas de componentes de toda a história do samba do Rio

³⁹⁴ *Ibidem.*

³⁹⁵ *Idem*, p. 100-101.

de Janeiro. É um patrimônio irrepreensível que é representado pelos componentes da Beija-Flor”.³⁹⁶

O abre-alas da Beija-Flor, como ornamento dessa massa, foi a alegoria daqueles que reconheceram ali alguma realidade, mesmo que seja a miserável realidade das massas que, no fundo, é tão miserável quanto qualquer outra realidade. O Cristo Mendigo revelou, no sambódromo, o “fruto de uma imaginação”³⁹⁷ que surge da estranha abstração das massas, de suas profundas *imaginationes*.

³⁹⁶ Comentário na transmissão ao vivo do desfile de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*.

³⁹⁷ Fragmento da letra do samba-enredo *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*

Capítulo 3

Espaço alegórico e espaço panóptico, barracão e sambódromo

“This scenography is a cenography,”
Denis Hollier³⁹⁸

*“Não estamos nem nas arquibancadas
nem no palco,
mas na máquina panóptica,
investidos por seus efeitos de poder que
nós mesmos renovamos, pois somos suas
engrenagens.”*
Michel Foucault³⁹⁹

Para os espectadores e os foliões do sambódromo, tempos fictícios desenham enredos fantásticos em cujas espacialidades imaginárias a história se insere como um “penetra” numa festa de luxo para sobrepor mais uma camada num espaço de muitos espaços. É com “espaços”, no plural, que podemos falar dos territórios das escolas de samba: eles não se restringem apenas ao sambódromo, mas se espalham pela cidade na montagem do carnaval tais como os distintos espaços que Patrice Pavis⁴⁰⁰ reserva ao teatro contemporâneo.

Segundo o pesquisador francês, há 6 tipos de espaços teatrais. O primeiro, o espaço dramático, é aquele imaginado pelo leitor, ator ou espectador que fruem o texto através da leitura. O espectador também se encontra num espaço dramático quando, ao assistir o espetáculo, ouve as palavras do texto enunciadas pelo ator. No caso do concurso carnavalesco, os textos são o enredo, as palavras escritas nas alegorias e a letra do samba, que além de ouvida pode ser entregue ao público que a lê antes da passagem da escola. O segundo espaço, espaço cênico, remete à fisicalidade da cena. No carnaval é o sambódromo, o espaço invadido pela representação. O terceiro espaço, por Pavis denominado

³⁹⁸ HOLLIER, 1997, *op. cit.*, p. 114. Expressão sem tradução literal devido à coincidência gráfica dos termos em português, “*cenography*” diz respeito à cena, enquanto “*scenography*” dirige-se mais objetivamente à cenografia e seus cenários propriamente ditos.

³⁹⁹ FOUCAULT, 1999, *op. cit.*, p. 179.

⁴⁰⁰ PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. Revisão de J. Augusto de Abreu Nascimento. Perspectiva: São Paulo, 1999, 483 p., p. 132-138.

gestual ou lúdico, é aquele criado pela presença e deslocamentos do ator, assim como pelas inter-relações do elenco em sua disposição no palco. Remete à evolução dos foliões, dos ritmistas, dos destaques e demais componentes da escola de samba que evoluem com suas coreografias específicas ou com o samba no pé. O quarto, o espaço textual, é conformado pela materialidade que preenche o espaço cênico, os objetos e os cenários exposto à vista do espectador. Tal espaço ignora os conteúdos lingüísticos, atendo-se apenas às expressões dos ritmos e das imagens. No carnaval, as alegorias e os adereços carnavalescos lhe pertencem. O quinto, o espaço interior, acolhe a representação metafórica: é o espaço da fantasia e do sonho, da visão pessoal, o espaço imaginário e subjetivo de cada pessoa presente. O espaço teatral ou cenográfico, por fim, abriga todos os espaços anteriores. Nos concursos das escolas de samba, poderíamos chamá-lo de espaço carnavalesco. Pelo espelhamento do carnaval das escolas de samba naqueles que Pavis entende como espaços cênicos do teatro, um passeio pelos espaços da cena carnavalesca tentará compreendê-los como múltiplos e diferenciados a partir de suas arquiteturas de edifícios do carnaval que não estão restritos ao espaço do sambódromo.

Maria Laura Cavalcanti, em sua pesquisa sobre uma das escolas de samba do Rio de Janeiro, a GRES União da Ilha do Governador, define 2 locais ocupados no processo de montagem de um desfile: o barracão e o barracão de ala. Em sua opinião,

Produto do encontro entre ‘morro’ e ‘asfalto’ [...] A Passarela do Samba, o popular sambódromo, expressão do reconhecimento oficial do potencial turístico e cultural da festa para a cidade [...] tornou rentável o desfile das escolas de samba. Sob a égide do sambódromo, culminaram diversos processos iniciados nas décadas anteriores. A comercialização, a participação das camadas médias [...] jogo do bicho bem como a ênfase na visualidade e no caráter espetacular definiram o padrão cultural predominante no desfile desde então.⁴⁰¹

Para a autora, o carnaval deve ser analisado

⁴⁰¹ CAVALCANTI, Maria Laura V. de C. **O rito e o tempo**. Ensaio sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, 111 p., p. 7.

a partir de seus próprios termos [...] os limites de processos culturais não são necessariamente os mesmos limites das classes e camadas sociais. Esse é o caso do desfile carnavalesco das escolas de samba, que agrega anualmente em torno de si, numa troca cultural tensa e intensa, os mais diferentes grupos e camadas sociais urbanos.⁴⁰²

Cavalcanti acrescenta ao sambódromo 2 espaços: num se constrói alegorias; noutro, são confeccionadas fantasias. Entre ambos podemos construir antinomias, como mostro na tabela a seguir. Nesses espaços – o barracão e o “barracão de ala”⁴⁰³ – trabalha durante todo o ano o povo que prepara os desfiles das escolas de samba. O sambódromo é, portanto, apenas o último espaço ocupado por uma escola de samba. Antes dele, o desfile já percorreu espaços de preparação que descortinam

duas realidades distintas: ‘uma coisa é o contexto do carnaval’, tudo o que é exterior à escola e decorre da existência de ser competitivo; ‘outra coisa é o samba’ que remete à interioridade da escola.”⁴⁰⁴

O barracão de ala é administrado pelo presidente ou chefe de ala: numa residência particular geralmente situada na comunidade em que vivem os foliões é confeccionada a série de fantasias de modelo único que vestem todos os componentes da ala. É um local familiar e de amizades onde o trabalho é realizado por amadores nos 2 sentidos: não são artistas ou artesãos profissionais de carnaval e se unem pelo sentimento de afeto pela mesma escola de samba. Nem sempre são remunerados; além disso, travam com a escola o mesmo vínculo emocional e vitalício de quem torce por um time de futebol.

O chefe de ala, por sua vez, é subordinado ao carnavalesco que desenha as fantasias e lidera outro espaço, o do barracão. Este é um imenso galpão onde os carros alegóricos e fantasias especiais – como as

⁴⁰² *Idem*, p. 8.

⁴⁰³ Cavalcanti grafa o termo barracão de ala entre parênteses porque este termo não é comum na linguagem do carnaval. Ela o cunha para ressaltar a oposição entre estes espaços e o barracão, sendo que este último termo compõe o jargão carnavalesco.

⁴⁰⁴ CAVALCANTI, *op. cit.*, p. 12.

dos ritmistas da bateria – são confeccionados por técnicos remunerados que mantêm com a escola um vínculo empregatício e estão disponíveis, a cada novo ano, no mercado do carnaval.

*Tabela 1. Espaços de preparação dos desfiles*⁴⁰⁵

	Barracões de ala	Barracão de escola
Sede	Casas particulares	Galpão coletivo
Dimensão espacial da sede	Pequenos e médios	Muito grande
Contexto social	Privados	Público
Pertença cultural	Comunidade da escola	Comunidade artística
Contexto cultural	Mundo do samba	Empresa do desfile
Contexto histórico	Tradicionais	Contemporâneo
Núcleo social	Familiares	Civil
Conhecimento técnico	Amadores	Artistas profissionais
Gestor do espaço	Chefes de ala	Carnavalesco
Relação trabalhista	Subordinados ao carnavalesco	Chefe
Relação econômica	Não remunerados	Remunerados
Vínculo afetivo	Amor pela escola	Trabalho técnico
Território de origem	Escola de samba	Mercado do carnaval
Tempo de contrato	Permanente (vida)	Provisória (anual)

Fonte: CAVALCÂNTI, *op. cit.*

Os 2 mundos se completam no desfile:

O desfile da escola de samba é, assim, um espetáculo [...]. As alas com seus “barracões” e o barracão de escola estão entre os grandes bastidores desse espetáculo, e sintetizam elementos a partir dos quais uma escola de samba se estrutura. As alas são a escola propriamente dita, seus elementos permanentes. Já o barracão abriga personagens exteriores à escola. O carnavalesco e sua equipe passam pela escola, não a constituem senão transitoriamente.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Tabela elaborada pela autora da tese.

⁴⁰⁶ CAVALCÂNTI, *op. cit.*, p. 13.



*Imagem 14. Cidade do Samba no Bairro da Gamboa, Rio de Janeiro*⁴⁰⁷

As escolas do Grupo Especial do Rio de Janeiro ocupam, desde a primeira década deste século, um novo espaço que substitui seus antigos barracões individuais. Em 17 de setembro de 2002, a Riotur, órgão da Prefeitura do Rio de Janeiro que administra o carnaval da cidade, inaugurou a Cidade do Samba, espaço que oferece às agremiações a oportunidade de se instalarem todas num mesmo local, perto do sambódromo. O trabalho que ali se desenvolve ocupa os outros dias do ano além dos dias de desfile e emprega milhares de pessoas, os profissionais que menciona Cavalcanti.

A autora também aborda outra dicotomia, desta vez entre um modelo de escola mais antigo e outro mais moderno que surgiu por observação e mimese no seio de outras camadas da população brasileira. O termo “raiz” diz respeito à matriz estética africana de que seriam devedoras as artes afrobrasileiras, dentre elas aquelas que se inserem no universo das escolas de samba. Tomo este termo da pesquisa de Armindo Bião sobre as artes baianas. Segundo o autor, a origem comum produz matrizes estéticas

identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e de compreensão do belo. Esse duplo e interligado entendimento, digamos, matrilinear, inscreve-se na tradição filosófica

⁴⁰⁷ Disponível em www.revistaprisma.com.br.

alemã do século XVIII, cujos padrinhos seriam Emmanuel Kant (1724-1804), com sua estética transcendental, e Alexander Baumgarten (1714-1762), com sua concepção de estética como ciência do belo.⁴⁰⁸

A estética de Baumgarten⁴⁰⁹ e o belo em Kant (1724-1804) interligam-se para criar o que Bião denomina “estrutura matrilinear”. Tal estrutura se refere a matrizes de diversos gêneros: matriz animal, humana ou divina. Permanece, para mim, obscura a idéia de uma matriz estética animal; porém, o mais importante para esta tese é a refutação da ideia de uma matriz estética africana pela pureza que seria necessária à definição de suas margens; e, principalmente, por ser comparável à matriz estética etnocêntrica, um conceito que se mostrou insustentável pelos resultados desastrosos a que conduziu a política da arte, onde gerou catástrofes de que a pesquisa histórica é testemunha e documento.

O conceito de matriz estética explica, entretanto, o termo “raiz” que remete ao mesmo purismo estético e, deste modo, contribui à compreensão do que Cavalcanti denomina “escola raiz” em detrimento e oposição a outro modelo de escola de samba. Através do estabelecimento desta diferença, Cavalcanti encontra uma escola raiz que nasceu a partir da experiência histórica de busca de inclusão social por parte da população negra, sem educação formal, pobre, cujo mundo do trabalho se constituía de subempregos mal remunerados e sem privilégios trabalhistas em um contexto pós-abolicionista. Ela é, por outro lado, a criação primeira, fonte cultural das escolas de samba. A escola de branco, por sua vez, é formada por pessoas de bairro que cultivam uma vida comunitária, com cotidianos semelhantes e mesmas amizades; seus componentes pertencem às camadas médias da sociedade e seu samba não depende de pertença étnica. Esta veio depois, como um resultado secundário da observação e da mimese das primeiras escolas, conforme demonstra a tabela abaixo que descreve a antinomia escola de morro-escola de raiz que corresponde, por sua vez, ao par oposto escola raiz-escola derivada.

Tais antinomias produzem a polêmica oposição entre escola de negro e escola de branco. Hoje, ambas freqüentam a mesma passarela: originais, de raiz, são a Portela, a Mangueira e o Salgueiro; do outro

⁴⁰⁸ BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009, 389 p., p. 252.

⁴⁰⁹ Ver **Capítulo 2** dessa tese.

lado da tabela estariam a Grande Rio e a União da Ilha, por exemplo. No entanto, se nos detemos brevemente sobre a escola de samba Unidos da Tijuca, veremos que é uma das escolas mais antigas que, nascida escola de negro, se espalhou do Morro do Boréu conquistado o bairro mais branco da Zona Norte. O conjunto parece mover-se com a meta de misturar as cartas do baralho.

*Tabela 2. Antinomias referentes aos espaços carnavalescos*⁴¹⁰

Qualidade do espaço	Escola do morro	Escola da cidade
Étnico	De negro	De branco
Histórico	Tradicional	Contemporânea
Geopolítico	Do morro	Da cidade
Classe social	Baixa e média baixa	Média, média alta e até alta
Trabalho	Subemprego informal	Emprego estável
Formação	Básica	Média e superior
Situação social	Exclusão	Inclusão
Matriz cultural	Afrobrasileiro	Cosmopolita
Origem	Original, de raiz	Subproduto, derivada

Fonte: CAVALCÂNTI, *op. cit.*

Roberto Da Matta, em um estudo que já se tornou um clássico da pesquisa carnavalesca brasileira, anuncia as ruas e as casas como “os dois domínios sociais básicos”⁴¹¹ do carnaval. Sua pesquisa tem como objetivo identificar os ritos que se desenvolvem nestes espaços de convivência urbana, identificando o que seria público e o que seria privado no carnaval.

Realizada antes da criação do primeiro sambódromo, mesmo assim a descrição de Da Matta corresponde à descrição da passarela do samba atual, o que mostra que o projeto arquitetônico do sambódromo não resulta de uma imaginação subjetiva artisticamente inspirada, mas das necessidades do fenômeno carnaval: decorre de sua empiria. O sambódromo é uma concretização da práxis carnavalesca, da prática que produz o pensamento sobre ela mesma: suas plantas, de autoria de Oscar Niemeyer, revelam um arquiteto cujo olhar foi sensível e soube negociar

⁴¹⁰ Tabela elaborada pela autora da tese.

⁴¹¹ DA MATTA, 1979, *op. cit.*, p. 70.

com as demandas da história do desfile que, na época, somava 5 décadas e ½.

*Tabela 3. Antinomias referentes à diferença entre a casa e a rua*⁴¹²

Categoria	CASA	RUA
Ambiente	Harmonia e calma	Movimento e novidade
Ação	Afeto e descanso	Trabalho e luta
Vínculo	Parentesco	Malandragem e impessoalidade
Controle	Particular e íntimo	Complexo e semiconhecido
Hierarquia	Pai-filho, familiar	Patrão-empregado e governo
Espaço	Privado	Público

Fonte: DA MATTA, 1979, *op. cit.*

A tabela acima utiliza conceitos da pesquisa em que Da Matta aparta a casa da rua de carnaval. O antropólogo alude, em sua investigação, à complexidade da casa brasileira que, segundo ele, do mesmo modo que a latina e a mediterrânea, apresentam características bipolares:

A oposição *rua/casa* separa dois domínios ou universos sociais mutuamente exclusivos e que podem ser ordenados de forma complexa, pois que se organizam tanto na forma de uma oposição binária, quanto em gradações (num *continuum*).⁴¹³

Neste espaço de mão dupla, a varanda é um local externo entre a casa e a rua, assim como a sala de visitas configura a via inversa. As janelas comunicam a casa com a rua. Há também um local feminino, a cozinha; e outro que indica a hierarquia de classes, a área de serviço que se comunica com a rua pelo “trabalho, a pobreza e a marginalidade”⁴¹⁴. Suponho, porém, que a classificação de Da Matta está defasada em relação ao urbanismo atual: *shopping-centers* são as praças de hoje; apartamentos sem áreas de serviço denotam uma tendência de redução dos empregos domésticos ou de confinamento do corpo trabalhador a um espaço mínimo; as mulheres estão cada vez mais longe da cozinha e mais perto do espaço de trabalho que acontece no exterior da casa. Estes

⁴¹² Tabela elaborada pela autora da tese.

⁴¹³ DA MATTA, 1979, *op. cit.*, p. 71.

⁴¹⁴ *Idem*.

espaços contrastam, além do mais, com os barracos dos grandes morros do centro da cidade, sem varandas, muitas vezes sem banheiros, com cozinhas que são salas e salas que são quartos.

A rua de Da Matta também se distingue de acordo com sua localização em bairros ou no centro da cidade onde domina a praça, que representaria os “aspectos estéticos da cidade, é uma metáfora da sua cosmologia”⁴¹⁵. Nesta praça real com valor metafórico se localizam a Igreja, o Palácio do Governo e a Prefeitura; o centro é o local dos negócios e do comércio impessoal. Nestes lugares se estabelecem poderes distintos relativos à política, à religião e à economia. Na casa se recupera o corpo do desgaste cotidiano, mas ela é também o ringue da violência privada; e na rua acontecem os embates sociais. No carnaval, em casa recupera-se do cansaço da festa; nas ruas ocorrem disputas festivas entre blocos e escolas; em tais disputas, se travam relações conflituosas com as relações familiares, como a experiência dos amores carnavalescos escusos, as paixões de carnaval. Mas a rua carnavalesca é também espaço de violência, de acertos de contas e de agressões passionais. Contudo, Da Matta delega à casa o domínio da tradição e da contenção, enquanto a rua é dos “papéis sociais que implicam escolha e vontade (essas coisas da ‘alma’ e da ‘moral’)”⁴¹⁶. Entre casa e rua,

Deslocamentos e passagens de um domínio para o outro são responsáveis por uma variedade de processos [...] *invertidos, reforçados* ou mesmo *neutralizados* [...] se um elemento (objeto ou papel social) é circulado entre domínios bem afastados e contraditórios em termos de um dado sistema social, esse elemento tenderá a ser o foco das alusões [...] A distância entre domínios chama a atenção para o objeto, transformando-o [...] como objetos realmente deslocados, são *símbolos*.

417

O símbolo aparece num outro espaço, no deslocamento entre dois domínios:

⁴¹⁵ *Idem*, p. 73

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ *Idem*, p. 75-76.

o ritualizar, como o simbolizar, é fundamentalmente deslocar um objeto de lugar – o que traz uma aguda consciência da natureza do objeto, das propriedades do seu domínio de origem e da adequação ou não do seu novo local. Por isso os deslocamentos conduzem a uma conscientização.⁴¹⁸

O terceiro domínio, de caráter simbólico, é aquele em que a sociedade brasileira cria “um espaço e um tempo especial, verdadeiramente intermediário entre a intimidade da casa e a respeitabilidade da rua”⁴¹⁹ No cotidiano fora do carnaval, a passagem ocorre entre os dois marcos do trabalho e da casa, entre a saída e a chegada a um caminho “funcional, racional e operacional.”⁴²⁰ O caminho ritual, porém, concentra-se no próprio caminhar: além da procissão e da parada militar, a terceira forma de percurso não cotidiano é a do carnaval que, segundo Da Matta, precisa de um espaço especial, próprio, preparado. Se nos clubes os salões são decorados com motivos da festa,

o mesmo ocorre com relação ao espaço urbano. O centro comercial da cidade fica fechado ao trânsito, de modo que as pessoas possam ocupá-lo sem problemas. A rua ou a avenida é, assim, domesticada [...] No Carnaval [...] esse centro da cidade, tão nervoso e histérico, surge como se fosse uma praça medieval: totalmente tomado pelo povo [...] Transforma-se, pois, sob um chamado “esquema carnavalesco”, um centro de decisões impessoais (onde os negócios são realizados) num centro de todo tipo de encontros e dramatizações típicas do Carnaval. [...] numa imensa passarela.⁴²¹

Esse movimento inverte, para o autor, a orientação do deslocamento normal do resto do ano. A esse respeito, Heloísa Bruhns

⁴¹⁸ *Idem*, p. 76-77.

⁴¹⁹ *Idem*, p. 79

⁴²⁰ *Idem*, p. 80.

⁴²¹ *Idem*, p. 86-87.

reporta o “comportamento de fuga”⁴²² da elite e da intelectualidade brasileira, a parte da população que trata o carnaval como um feriado prolongado e sai da cidade ou compra camarotes para assistir o desfile; assiste o carnaval na televisão ou brinca em clubes fechados. Esse, porém, não é o deslocamento da massa carnavalesca. Para ela, o mesmo trajeto cumprido na situação cotidiana no ônibus coletivo, a pé ou no carro, na ocupação apressada e desmotivada de um “espaço de tempo vazio, ‘de tempo que deve ser morto’”⁴²³, é percorrido, nos dias de carnaval, de forma ruidosa, “num momento de alta criatividade: um período para ser vivido intensamente, por meio de risos, brincadeiras e contatos corporais”⁴²⁴. Tudo conduz ao que Da Matta denomina “espaço múltiplo”, onde se multiplicam os eventos “como num palco de teatro”⁴²⁵. Este palco, eu acrescento, não é o historicamente hegemônico palco à italiana, mas o espaço do teatro contemporâneo que coloca abaixo a tradicional apartação entre atores e espectadores:

a “rua” transforma-se num palco de teatro sem teto fixo. Ali acontecem dramatizações espontâneas, improvisadas por quem está fantasiado, numa relação intensa entre os falsos “atores” e os falsos “espectadores”. Todos podem misturar-se e trocar de lugar, na relativização típica das posições sociais que, para Bajtin (1974), caracteriza os espetáculos verdadeiramente populares, onde o povo representa a si próprio. Questiona-se, de modo simultâneo, o papel de ator e de espectador.⁴²⁶

Intensas trocas e mesclas de papéis acontecem neste espaço crítico ao gênero, povoado de homens vestidos de mulheres e *drag queens*; e também crítico às hierarquias sociais, com seus reis e princesas. É nesse palco carnavalesco que

⁴²² BRUHNS, Heloísa Turini. **Futebol, carnaval e capoeira**. Entre as gingas do corpo brasileiro. Campinas, SP: Papirus, 2000, 158 p., p. 93.

⁴²³ DA MATTA, 1979, *op.cit.*, p. 87.

⁴²⁴ *Idem*.

⁴²⁵ *Idem*, p. 90.

⁴²⁶ *Ibidem*.

devemos abrir mão de todos os papéis tradicionais. Deixamos de existir e viver o momento de *communitas*. (cf, Turnes, 1974). No carnaval, no seu espaço típico, o instante supera o tempo e o evento passa a ser maior do que o sistema que o classifica e lhe empresta um sentido normativo [...] oferecendo mais aberturas do que aquelas em que podemos realmente entrar.⁴²⁷

O espaço de carnaval seria, então, um espaço dramático em que muitas representações se improvisam. Mas esta improvisação, eu diria, é parcial. Há algo de pré-expressivo⁴²⁸, embora não teatralmente ensaiado, na construção da gestualidade de quem veste tal ou qual fantasia: nos passos do samba e em suas coreografias, há técnica e repertório específicos de passos que ocupam espaços de ocorrência de relações invertidas, se comparadas aos papéis cotidianos. Contudo, tais relações são transformadas até certo ponto, pois não se apagam totalmente os domínios convencionais nem desaparecem os proprietários, como crê Da Matta, mas se alastram os limites espaciais cotidianos para a inserção de novos domínios e novos donos. “Os códigos impessoais do trânsito, da oferta e da procura, do município e do Estado”⁴²⁹ não são invertidos: são remarcados para incluir, no coletivo da festividade, outras possibilidades. Assim, de certas ruas é retirado o trânsito, mas ele continua em outra rua próxima. Fantasias permitem outras expressões do folião que ainda está ali, sujeito a si mesmo. Para o antropólogo, no carnaval “as leis são mínimas [...] a lei é não ter lei”⁴³⁰. Eu diria que não se cancelam as leis, mas a elas se sobrepõem outras leis, resultando mais complexa a visibilidade das situações extracotidianas encenadas na festa, num espaço de muitos espaços que acumula regras e onde não devem ser ignoradas as normas que vigoram fora do estado de exceção que é o carnaval. Senão, como explicar o intenso policiamento em todos os ambientes, internos e externos, no carnaval brasileiro? Os guardiões da ordem tornam-se absolutamente presentes nas ruas, nos sambódromos, nos clubes, sempre alertas e prontos para interferir

⁴²⁷ *Idem*, p. 91.

⁴²⁸ No sentido do trabalho de interpretação do ator em que uma espécie de preparação do movimento já faz parte dele. Ou seja, à expressão perceptível do corpo do ator, em cena, deve ser aderida sua preparação, o que, antes da ação, já é movimento em potencial.

⁴²⁹ DA MATTA, 1979, *op.cit.*, p. 93.

⁴³⁰ *Idem*, p. 94.

quando a paz é violada. A diferença está nas possibilidades do disfarçar-se, de fugir pelas passagens das ruas modificadas e de sumir na multidão que, fora do carnaval, não estava ali. Umberto Eco aponta os limites que, ao invés de desaparecer, se fundam no humor que

tenta restabelecer e reafirmar um marco desfeito. Não funciona para que aceitemos este sistema de valores, mas pelo menos nos obriga a reconhecer sua existência. O riso, mesclado com piedade, sem medo, se converte num sorriso. Há um sentido de superioridade, mas com um matiz de ternura. Na comédia rimos do personagem. No humor sorrimos, devido à contradição entre o personagem e o marco que o personagem não pode cumprir. Mas já não estamos seguros de que é o personagem quem está equivocado.⁴³¹

O sorriso do humor de Eco, não o riso escancarado, é o mais apropriado ao carnaval. Um sorriso, eu diria, de quem percebe, através de seu personagem, seu próprio corpo que dança por ruas onde, fora do carnaval, caminha; de quem se surpreende com seus próprios olhos que vêem outras linhas nas formas de prédios que pareciam tão conhecidos; de quem utiliza outra gestualidade e ouve sua própria voz soar de modo estranho ao cantar por onde normalmente passa silencioso ou enunciando frases vazias. Devo discordar de Eco, ou pelo menos de sua ideia de carnaval que parece herdada de Bakhtin, quando afirma que

O humor não pretende, como o carnaval, levar-nos além de nossos próprios limites. Nos dá a sensação, ou melhor, o desenho da estrutura de nossos próprios limites. Não está fora dos limites, porém mina estes limites por dentro. Não busca uma liberdade impossível, mas um verdadeiro movimento de liberdade. O humor não nos promete uma liberação: ao contrário, nos adverte da impossibilidade de uma liberação global, fazendo com que não nos esqueçamos da presença de uma lei que já não há razão para obedecer. Ao fazê-lo, mina a lei. Faz-nos sentir o incômodo de viver sob uma lei, qualquer lei.⁴³²

⁴³¹ ECO in RECTOR, *op. cit.*, p. 18. Tradução livre da autora da tese.

⁴³² *Idem*, p. 19.

Porque esse é, também, o humor do carnaval. Ele não suspende, mas sobredetermina espaços de representação que não modificam por completo a representação cotidiana. A rua continua sendo a mesma rua, mas planos de significação se sobredeterminam formando um conjunto de espaços que abrigam foliões e público, expondo-os a uma variedade de efeitos de percepção e leituras espaciais, como propõe Pavis.

Nada é mais representativo do humor de que fala Eco do que participar do Desfile das Campeãs. Estar na passarela nesse último momento é ocupar os espaços da ruína carnavalesca: as fantasias já não estão inteiras, restos de enfeites se espalham pelas ruas e, ainda assim, os foliões cansados cantam mais alto e dançam mais frenéticos: a folia se intensifica na medida em que vai-se acabando. O fim do carnaval traz consigo a vida cotidiana. Nesse momento, rimos chorando com saudades do outro que somos e somente libertamos durante o carnaval.

Se o carnaval brasileiro começou historicamente no século XVII, nas ruas e nas casas com a prática do entrudo, ele tende, na atualidade, a tornar-se uma experiência festiva cada vez mais controlada. O máximo desse controle, no plano arquitetônico, foi alcançado com a construção de um espaço em que as escolas de samba desfilam para um público que paga para instalar-se em arquibancadas e camarotes: o sambódromo.



*Imagem 15. Sambódromo carioca, local do desfile do grupo principal das escolas de samba*⁴³³

Um corredor central ladeado duplamente por espectadores, o espaço do desfile das escolas de samba demarca a diferença espacial entre quem samba e quem assiste. O primeiro foi inaugurado em 2 março de 1984, pelo então governador do Estado do Rio de Janeiro, Leonel Brizola. É um projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. Recebeu sua denominação oficial em 18 de fevereiro de 1977: Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro, também chamada de sambódromo, avenida e Sapucaí. Darcy Ribeiro era vice-governador na época de sua construção e foi seu idealizador, quem decidiu pelo deslocamento do concurso da Avenida Presidente Vargas para seu endereço final: Avenida Marquês de Sapucaí, sem número, Praça Onze, Cidade Nova⁴³⁴.

Ali desfilam os 3 grupos principais das escolas de samba: Especial, A e B que, em 1989, se denominavam Grupos 1, 2 e 3. Por ali passam também as escolas de samba mirins compostas por adolescentes e crianças que inauguram a temporada oficial dos desfiles na sexta-feira imediatamente anterior ao feriado carnavalesco. Além dos desfiles do concurso, o sambódromo abriga o Desfile das Campeãs. Nele também se realizam os ensaios técnicos das escolas de samba, de 2 a 3 por escola, nos meses que antecedem o desfile. No ensaio técnico, as escolas testam o posicionamento das alas na avenida, as coreografias e a entrada da bateria no recuo⁴³⁵. As alegorias não participam dos ensaios técnicos.

O sambódromo, construído com cimento armado, possui área total de 85.000 metros quadrados construídos. A pista de desfile se estende por 700 metros de comprimento por 13,5 metros de largura. Sua maior altura (das arquibancadas) é de 19 metros, e acomoda cerca de 65.000 espectadores. O público do sambódromo ocupa locais diversos e diferenciados em torno da pista. A primeira arquibancada fica na área da Armação (com 150 metros de extensão), vai até o nível do chão e se localiza no lado esquerdo de quem está de frente para a Praça da

⁴³⁴ Disponível em <http://www.riocarnaval.kit.net>.

⁴³⁵ O sambódromo carioca possui dois recuos. O primeiro encontra-se na Área de Concentração. Ali a bateria se forma e “esquenta”, ou seja, aquece os seus tambores, antes de ultrapassar os portões que demarcam o começo do desfile. O outro recuo se posiciona no meio da pista. Neste espaço, a bateria, depois de ter percorrido parte da avenida, entra e aí permanece até que passe quase toda a escola à sua frente. Neste momento, entre as últimas alas ou atrás da última, ela retorna à pista para finalizar seu trajeto na pista. O momento de entrada da bateria no recuo da pista é um dos mais esperados do desfile: para entrar no recuo, a bateria “evolui” diferente, e deve apresentar muita habilidade para não “atravessar”, ou seja, descompassar o ritmo do samba.

Apoteose. Ladeando a pista propriamente dita, ainda do lado esquerdo, há 4 blocos de camarotes especiais, nos setores 3, 5, 7 e 9; 6 blocos de arquibancadas e camarotes, que se elevam 6 metros acima do chão, ocupam estes setores. Quase ao nível do solo se encontram as cadeiras de pista, separadas da pista de desfile por grades e um poço de serviço.

No lado direito, no setor 2, há um bloco arquitetônico que abriga camarotes de 3 andares. Há ainda um bloco de arquibancadas e camarotes, no setor 4. Entre os setores 9 e 11, localiza-se uma das áreas das baterias (a primeira se situa no começo da pista), denominada recuo ou curral. Nos setores 13 e 6, gigantescas arquibancadas que vão até o chão e afastadas do alinhamento dos outros setores delimitam a Praça da Apoteose. O Arco de Niemeyer são, de fato, dois arcos 2 arcos com altura de 30 metros. No início da Praça, a torre de televisão possui altura de 10 metros. Em frente aos setores 11 e 6, há mais cadeiras de pista. Dentre os espaços diferenciados para o público, há os camarotes fechados A, para 24 pessoas; e os B, com capacidade para 20 ocupantes. Nos Setores 3, 4, 5, 7, 9, 11, um total de 144 camarotes pode acomodar 1.728 pessoas. No setor 2, 306 camarotes de 3 andares acomodam 12 pessoas cada um, totalizando 3.672 pessoas nestes locais. Juntos, todos os camarotes do sambódromo podem receber diariamente 6.280 pessoas. Outra modalidade de camarote é a frisa, um camarote a descoberto, para 4 e 6 lugares. As 68 frisas com 4 cadeiras estão nos setores 6 e 13, e apresentam capacidade total para 272 pessoas. As 1.094 frisas com 6 assentos estão nos setores 3, 5, 7, 9, 11 e 4 e comportam 6.564 espectadores. Há 3.900 cadeiras individuais dos setores 6 e 13. As arquibancadas turísticas recebem um total de 16.454 pessoas, assim distribuídas: 2.850 lugares em cada um dos setores 3, 5, 7 e 11; 2.750 no setor 4; e 2.304 assentos numerados no setor 9. As arquibancadas populares situam-se na Armação e na Apoteose. Comportam, respectivamente, 6.500 pessoas na primeira e 9.600 em cada arquibancada da área final do desfile, perfazendo um total de 25.700 pessoas. Existe uma área reservada para deficientes físicos: no setor 4 há 25 lugares para eles, com direito a acompanhante, além de mais 200 no setor 13, onde se encontra também mais 100 lugares para cadeirantes.

A área de 10.400 metros quadrados da Praça da Apoteose é também um espaço para apresentações de *shows* musicais de grande porte, com capacidade para 50.000 pessoas que ocupam, em dias de apresentações artísticas, também os setores 6 e 13. Inicialmente, se previu que as escolas evoluiriam neste espaço com *shows* apoteóticos no final do desfile. Assim foi feito no primeiro desfile no sambódromo. A larga forma de arena, porém, atrapalhou a evolução das escolas e o

resultado foi caótico. A Mangueira, campeã daquele ano, entrou na Apoteose e retornou à avenida, causando uma grande confusão, com invasão da pista por espectadores. No ano seguinte determinou-se que as escolas seguiriam em linha reta por todo o desfile, sendo proibido retornar à pista.

Fora do período carnavalesco, o sambódromo transforma-se em escola básica e fundamental, com capacidade para atender 8.000 alunas e alunos. Também aí se realizam competições esportivas e eventos variados nos fins de semana.⁴³⁶

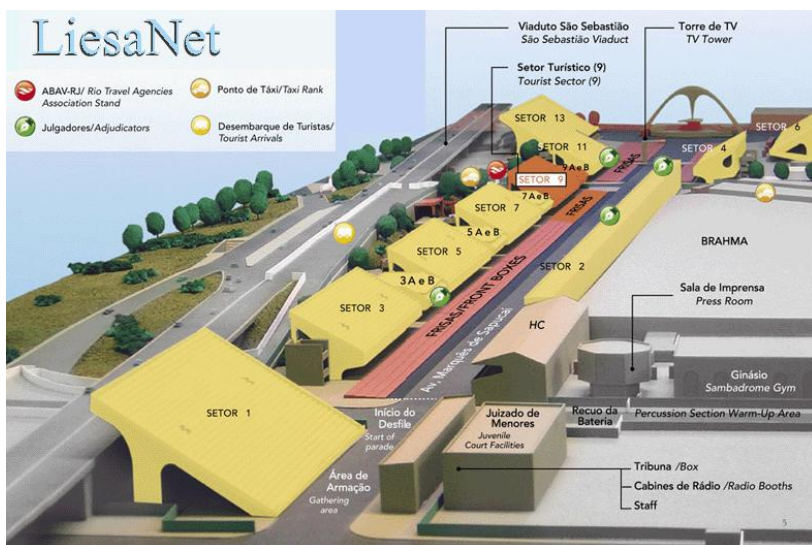


Imagem 16. Mapa 3D da passarela do samba Professor Darcy Ribeiro⁴³⁷

O que se percebe é um espaço altamente especializado para aquilo que se propõe a comportar: os desfiles das escolas de samba dos principais grupos cariocas. Isto significa dizer que são as melhores, maiores e primeiras escolas de samba cuja utilização e experiência deste espaço indicam a necessidade de eventuais modificações no sambódromo. O que acontece no sambódromo tem o potencial de redesenhá-lo como suporte do espetáculo, assim como redesenhar o próprio espetáculo. Sua história e sua arte estão sempre em movimento.

⁴³⁶ Disponível em <http://www.riocarnaval.kit.net>.

⁴³⁷ Disponível em <http://liesa.globo.com>.

A partir do projeto arquitetônico de uma prisão, Michel Foucault cunhou o conceito de espaço panóptico. As plantas de Jeremy Bentham (1748-1832) mostram uma alta torre central cercada por celas individuais dispostas num plano mais baixo. Nesse edifício, os prisioneiros estão expostos ao olhar de um vigia que se posiciona fora de suas vistas: da torre, se pode ver sem ser visto; nas celas, se sabe ser visto sem poder ver quem vê os prisioneiros. Segundo Foucault, esta noção de vigilância constitui um paradigma de nossa sociedade.

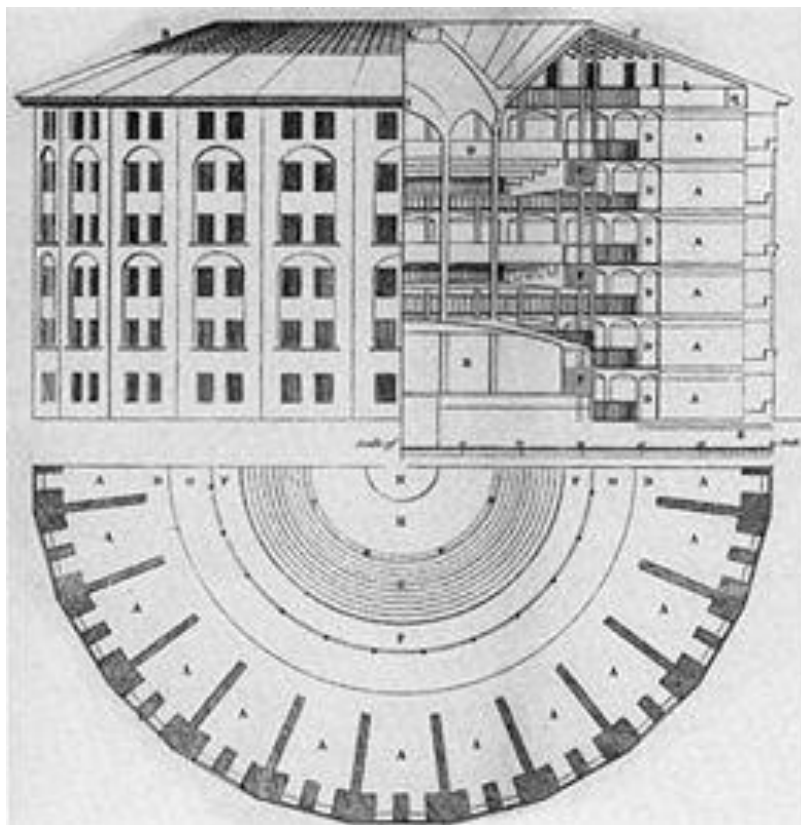


Imagem 17. Planta original do *panopticum* desenhada por Jeremy Bentham, 1789⁴³⁸

O espaço de Bentham tinha como objetivo servir às necessidades das administrações urbanas da Europa assediada pela peste em cidades cujas casas eram interditadas para evitar que as pessoas se encontrassem e contaminassem. Uma inspeção permanente resultava em intermináveis relatórios e revistas diárias que informavam o sistema que controlava o tráfego e o movimento da população: “cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído”⁴³⁹. Do espaço panóptico decorre o princípio que mescla policiamento meticuloso e vigilância sistemática dos corpos. Sublimada a arquitetura, a ideia panóptica alcançou a alma e fundou o modelo do espaço disciplinar: o espaço panóptico tornou-se a ideologia dos espaços sociais modernos ao provocar a forma autovigiada de comportamento distribuída entre o autocontrole das atitudes e o autopoliciamento das relações. Ao tornar cada indivíduo seu próprio vigia e juiz, o panoptismo provocou, com a disseminação e o alastramento do princípio panóptico pelo corpo social, a generalização e a interiorização da disciplina. Por fim, tornou-se uma máquina com domínio sobre

toda aquela região de baixo, a dos corpos irregulares, com seus detalhes, seus movimentos múltiplos, suas forças heterogêneas, suas relações espaciais; [...] são mecanismos que analisam distribuições, desvios, séries, combinações, e utilizam instrumentos para tornar visível, registrar, diferenciar e comparar; física de um poder relacional e múltiplo, que tem sua intensidade máxima [...] nos corpos que essas relações, justamente, permitem individualizar. [...] permite reduzir o número dos que o exercem, e ao mesmo tempo multiplicar o número daqueles sobre os quais é exercido. (...) intervir a cada momento e a pressão constante age mesmo antes que as faltas, os erros, os crimes sejam cometidos. [...] sua força é nunca intervir, é se exercer espontaneamente e sem ruído, é constituir um mecanismo de efeitos em cadeia. [...] sem outro instrumento físico que uma arquitetura e uma geometria.⁴⁴⁰

⁴³⁹ FOUCAULT, 1999, *op. cit.*, p. 163.

⁴⁴⁰ *Idem.*

Arquitetura de poder e geometria de controle: a ideia do panóptico edifica a técnica paradoxal de inclusão por apartação social dos corpos de certos indivíduos como os leprosos, os loucos, os marginais, os vagabundos, os mendigos, enfim, um conjunto que descreve literalmente o povo da rua representado em *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*. O panoptismo acabou por fundar o gesto social que inverteu o sentido do espetáculo antigo, das multidões que formavam a plateia e assistiam a cena, para outro tipo de espetáculo em que as multidões públicas são assistidas. Numa crítica a Debord, Foucault afirma: “Nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância”⁴⁴¹. Este espetáculo-vigilância privilegia

não a festa coletiva, mas as divisões estritas: não as leis transgredidas, mas a penetração do regulamento até nos mais finos detalhes e por meio de uma hierarquia completa que realiza o funcionamento capilar do poder; não as máscaras que se colocam e se retiram, mas a determinação a cada um de seu “verdadeiro”[...] lugar, de seu “verdadeiro” corpo.⁴⁴²

Em “tantas jaulas, tantos pequenos teatros em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível”⁴⁴³, o ator-folião-presos-público-mendigo se vê exposto à visibilidade que se torna a armadilha para garantir a ordem da

multidão, massa compacta, local de múltiplas trocas, individualidades que se fundem, efeito coletivo, é abolida em proveito de uma coleção de individualidades separadas. [...] substituída por uma multiplicidade enumerável e controlável.⁴⁴⁴

A multidão “torna-se o princípio de sua própria sujeição”⁴⁴⁵: quem controla o espaço panóptico é a própria massa, por sua vez dominada pelo sentido do *panopticum*. Desdobrando o questionamento

⁴⁴¹ *Idem*, 178. Sobre a “sociedade do espetáculo” de Debord, ver **Capítulo 9** dessa tese.

⁴⁴² *Idem*, 164.

⁴⁴³ *Idem*, 166.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ *Idem*, 168.

de Foucault sobre os espaços sociais, se “Devemos ainda nos admirar que [...] todos se pareçam com as prisões?”⁴⁴⁶, formulo outras questões: seria o sambódromo um espaço panóptico para o público que compra ingressos, forma filas e se dirige de modo seguro para a arquibancada ou o camarote? Seriam espaços de disciplina os que ocupam os jurados que avaliam o desfile baseados em rigorosos regulamentos, presos em suas cabines-jaulas instaladas em pontos privilegiados do sambódromo, com máxima visibilidade? Seria a passarela do samba um projeto arquitetônico controlador de foliões que cantam e sambam organizados pela harmonia da escola e para os ritmistas da bateria que parecem encarcerar-se voluntariamente no recuo? Os sambódromos parecem, sim, obedecer ao sentido do *panopticum*, no que não se diferenciam dos edifícios públicos modernos. Entretanto, estes espaços podem ser também locais onde se problematiza para além do panóptico.

O historiador italiano Carlo Ginzburg encontra, no carnaval histórico europeu, “mito e rito no qual confluem a exaltação da fertilidade e da abundância, a inversão brincalhona de todos os valores e hierarquias constituídas, o sentido cósmico do fluir destruidor e regenerador do tempo”⁴⁴⁷. Neste jogo com o tempo, a antinomia mito-rito afronta outra antinomia, elite-massa, através de uma via aberta pela “circularidade, influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica”⁴⁴⁸, proposta por Bakhtin. Ginzburg parece preferir esta visão à de Michel Foucault, que o historiador italiano rejeita por propor um estranhamento radical a um sentido de cultura em que

as vítimas da exclusão social tornam-se os depositários do único discurso que representa uma alternativa radical às mentiras da sociedade constituída – um discurso que passa pelo delito e pelo canibalismo [...]. É um populismo às avessas, um populismo “negro”— mas assim mesmo um populismo.⁴⁴⁹

De forma controversa, este “populismo negro” é repellido também por Foucault quando este autor propõe um espaço de “reativação

⁴⁴⁶ *Idem*, 187.

⁴⁴⁷ GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, 272 p., p. 21.

⁴⁴⁸ *Idem*.

⁴⁴⁹ *Idem*, p. 24.

permanente de uma atitude”⁴⁵⁰ a consistir, basicamente, em estar na fronteira, em experimentar o local de modo que resulte em “um trabalho paciente que dê forma à impaciência da liberdade”⁴⁵¹. Com isso, convoca os pensadores do atual a serem críticos ao que a história tem de generalizante e a assumir pontos de vista diferentes para produzir conhecimentos da diferença com um procedimento, contudo, cuidadoso: a história pode desaparecer ao voltarmos para ela nossos olhos. Um efeito Medusa pode encarcerar tanto pesquisa quanto pesquisador numa variante antropológica da quarta parede teatral. A quarta parede é um conceito criado no começo do século XX por André Antoine⁴⁵², considerado o primeiro encenador teatral⁴⁵³, em sua formulação de uma alegoria espacial: numa imaginária cenografia de gabinete⁴⁵⁴ - uma hipotética casa com 4 paredes construída num palco à italiana -, os atores devem se comportar como se ali estivesse a quarta parede, aquela voltada para a platéia; mas, para o público, é como se ela fosse retirada para que se possa assistir o espetáculo teatral. O resultado é que os atores, no palco, se comportam como se os seus personagens não percebessem a platéia; e a platéia os vê, mas faz de conta que não está ali para não interferir na cena. Numa encenação que respeite a tradição do palco europeu ocidental, o espectador deve estar presente apenas em olhos e mente. O resto do corpo desaparece, metaforicamente, da sala teatral: o espectador do teatro moderno deve comportar-se como um fantasma que só se materializa quando a termina a sessão e ele deve aplaudir.

Por outro lado, este conceito teatral pode ser aqui tomado como uma alegoria da pesquisa histórica que se pretende neutra, em que o pesquisador se omite, tende também a desaparecer para deixar visível, em suposta integralidade, seu objeto. Nem panóptico, nem quarta parede, nem historicismo vulgar: ator, historiador e folião estão dentro da roda viva daquilo que pretendem interpretar, narrar e sambar.

⁴⁵⁰ FOUCAULT, Michel. **Genealogía del racismo**. De la guerra de las razas al racismo de Estado. Traducción de Alfredo Tzvelbely. Madrid: La Piqueta, 1992, p. 99. Tradução livre da autora dessa tese.

⁴⁵¹ *Idem*, p. 110.

⁴⁵² ANTOINE, A. *Detrás de la cuarta pared*. In: CEBALLOS, E. **Principios de dirección escénica**. México: Gaceta, 1992, 686 p.

⁴⁵³ ROUBINE, J.J. **A linguagem da encenação teatral: 1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, 202 p.

⁴⁵⁴ Cenário construído realisticamente com paredes, mobiliário e objetos reais.

Para os espectadores dos desfiles das escolas de samba há pelo menos 2 espaços possíveis. Na transmissão televisiva, a quarta parede separa platéia e espetáculo, mas os telespectadores resguardam sua mobilidade conferida por sua própria presença em outro espaço que impede que interfiram no desfile, embora o desfrutem. Ao vivo, a quarta parede desaba, pois tanto os carnavalescos quanto a platéia, todos foliões, participam do ambiente feérico onde seus corpos jogam uma espécie de partida coletiva. Se sobre elas estivesse pensando e escrevendo, às artes do carnaval pareceria referir-se Homi K. Bhabha com as seguintes palavras:

Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um 'entre-lugar' contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. Espaço cultural híbrido que surge contingente e disjuntivamente na inscrição de signos da memória cultural e de lugares de atividade política.⁴⁵⁵

Estar na fronteira com Foucault, em entre-lugares com Bhabha. Com Da Matta, o povo do carnaval poderia ocupar a

zona intermediária que permite traduzir fatos e forças universais em especificação e identidades [...] [não] tratar toda a sociedade como se ela fosse uma espécie de autômato que reage cega e mecanicamente a tal ou qual força: como se ela fosse um cão de laboratório ou um cadáver. [...] [mas] estudar também essas zonas de encontro e mediação, essas praças e adros dados pelos carnavais..⁴⁵⁶

No debate sobre o controle do tempo das escolas de samba, por exemplo, a cronometragem dos desfiles é determinada levando em conta os horários comerciais dos patrocinadores televisivos. Este lapso de tempo, entretanto, não é exatamente imposto às escolas de samba, mas faz parte de uma negociação entre empresas televisivas e empresas carnavalescas em que ambas lucram. Outros tempos interferem no

⁴⁵⁵ BHABHA, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁵⁶ DA MATTA, 1979, *op. cit.*, p.15.

evento, como o tempo necessário à preparação da escola para entrar na avenida e o tempo de liberar as áreas de Concentração e de Dispersão para a próxima escola. O tempo de desfile não é quesito de julgamento, mas de regulamento: se ultrapassado, a escola perde décimos na contagem final. Na prática, a má administração deste tempo pode acarretar o rebaixamento de uma escola ao grupo anterior: escolas, às vezes, correm na avenida, prejudicando a evolução e o conjunto, quesitos em que são pontuadas. A experiência de ouvir gravações de sambas-enredo das últimas décadas é suficiente para conferir que o andamento das baterias vem-se tornando cada vez mais rápido, alterando a performance pela delimitação rígida do tempo de desfile. O tempo cronometrado adquire, deste modo, seu próprio poder panóptico que lhe confere uma segunda invisibilidade, já que invisível todo tempo parece ser. Mas este é, por outro lado, um tempo rigorosamente presente, que comparece ao momento da exibição carnavalesca apto a modificar a gestualidade de cada componente e mesmo o andamento do samba.

As negociações entre carnaval e mídia tornaram-se parte da própria sobrevivência do concurso das escolas de samba. Visões nostálgicas e saudosistas do “popular” e do “cultural” são forçadas a redimensionar sua concepção de festa e de liberdade levando em conta o caráter espetacular do desfile. Não há como retornar, nesta via, ela é de mão única: o que quer que contenha o passado, o sentido de tradição se reinventa nos desfiles a partir do momento em que começaram a ser televisionados. Talvez se possa aqui reeditar a questão de Walter Benjamin sobre a invenção da fotografia: ao invés de perguntar qual é o papel da televisão no desfile das escolas de samba, se pode questionar o modo como os desfiles se modificam a partir do início da transmissão do concurso por televisão.

Mario Perniola⁴⁵⁷ encontra no pensamento estético uma forte alternativa à agressão da massificação da mídia. A arte pode representar, hoje, o mais forte antídoto à sociedade midiática em cujo discurso tudo parece reduzir-se a pura aparência e todo o conteúdo se dissolve em espetacularização e performance. Entretanto, a comunicação invade a mídia, e não o contrário: nesta inversão, a televisão deixa de ser o agente para expor-se à crítica não mais como instância de poder, e sim como um veículo útil. Não é a televisão, mas a comunicação que impõe seu poder homogeneizante. A televisão, como as universidades e os desfiles das escolas de samba, configura não mais que um espaço de ação desse

⁴⁵⁷ PERNIOLA, Mario. **Contra a comunicação**. Tradução de Luisa Raboline. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006a, 135 p.

poder, um ponto difusor, nunca o centro. Mas, onde está o centro? Para Agamben, ele foi pulverizado a fim de que não seja mais encontrado em lugar algum. O filósofo italiano propõe a “intelectualidade difusa”⁴⁵⁸ como uma experiência que, contra o poder soberano⁴⁵⁹ moderno cuja origem Benjamin localizou no barroco, estiliza a vida em diferentes formas-de-vida. Elas contrapõem, através do “dividir para governar” que controla as vidas isoladas apartando-as umas das outras, outra forma-de-vida que não se deixe separar de seus próprios atos, modos e processos. Esta outra intelectualidade saberia distinguir o saber midiático e massivo dos processos capitalistas da ação opositora de seu próprio pensamento resistente a esta produção: “em todo lugar em que a intimidade desta vida inseparável aparece, na materialidade dos processos corporais e das formas de vida habituais não menos do que na teoria, ali e somente ali há pensamento”⁴⁶⁰. O pensamento que abandona a vida nua é o conceito-guia da política “que vem”⁴⁶¹.

O pensamento e a ação do povo carnavalesco incidem no corpo que samba na avenida, no tempo e no espaço, preparados e esperados o ano todo. No sambódromo, reina o corpo do mendigo que se fez rei. No desfile de vice-campeã de *Ratos e Urubus, larguem a minha fantasia!*, entretanto, o mendigo se tornou ele mesmo, mendigo. O imenso panorama de cores, luzes e parafernália tecnológicas do palco carnavalesco contrastava duplamente com as figuras de mendigo-rei e de mendigo-mendigo. São estes contrastes que destacam o elemento carnavalesco num movimento rigorosamente inverso ao símbolo romântico em destaque sobre o fundo obscuro da alegoria barroca. O que brilha no desfile da escola de samba é a “natureza antitética”⁴⁶² que, decreta Benjamin, somente uma reflexão disposta a renunciar à visão total pode vislumbrar o panorama “sem perder o domínio de si”⁴⁶³, algo que, ousado dizer, o filósofo da arte poderia aprender com o folião que renuncia à visão total do carnaval pelo prazer de fazer parte da escola de samba, que prefere colocar-se de corpo inteiro num pedacinho da escola a olhar de fora a escola inteira passar.

⁴⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. **Means without end: notes on politics**. Translated by Vincenzo Binetti and Cesare Cesarino. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2000, 141 p, p. 11.

⁴⁵⁹ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.* Fragmento *Teoria da soberania*, p. 57-61.

⁴⁶⁰ AGAMBEN, 2000, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁶¹ *Idem*.

⁴⁶² HAUSENSTEIN *apud* BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁶³ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 45.

Segundo Paul Virilio⁴⁶⁴, a presença real do corpo é uma questão central numa atualidade encharcada da presença televisiva. Sendo o corpo carnavalesco também imagem televisiva, no desfile do sambódromo este corpo comparece *in loco*; e, ao mesmo tempo, ele confirma sua presença nas transmissões de televisão. O que decorre desta situação paradoxal é o tempo partilhado entre atores e público que mistura o aqui e agora do ao vivo com o aqui e agora da telepresença. No sambódromo, além do mais, a telepresença invade a presença no trabalho de transmissão televisiva: a performance *in loco* vê-se alterada pela presença das máquinas, as câmeras de televisão instaladas no sambódromo. A animação do folião contagia o público; sua habilidade técnica agrada os jurados; os passistas, os destaques e os ritmistas exibem sua virtuosidade individual para os *closes* das câmeras que fazem de suas imagens virtualmente próximas a contrapartida das imagens panorâmicas da avenida onde cada corpo individual dá lugar à imagem do conjunto: tornam-se os fragmentos invisíveis do ornamento da massa.⁴⁶⁵

O desfile das escolas de samba não abre um hiato de 4 dias de festejos, o tempo carnavalesco como é contabilizado por quem tende a ver apenas o espetáculo. O desfile das escolas de samba é também um processo de construção e montagem em trabalhos que se desenvolvem durante o ano inteiro. É um trabalho permanente de pessoas que compõem, costuram, colam, serram e esculpem, fabricam desde a lantejoulas de uma fantasia até as grandes estátuas alegóricas. Ver o desfile das escolas de samba – ao vivo ou nas telas televisivas e do computador – acontecer em apenas 4 dias significa enxergar somente o sambódromo e ignorar seus outros espaços que permanecem abertos e ativos durante o ano inteiro. Do carnaval como espetáculo puro é a visão dos eternos espectadores da vida de um lugar, os jornalistas, críticos e pesquisadores que, por entender o desfile como um mero espetáculo, privilegiam uma leitura parcial e politicamente comprometida com quem não necessita dele para viver. Enxergar somente o sambódromo magicamente iluminado significa ignorar que ele sempre esteve lá, durante o ano inteiro, como espaço-suporte de necessidades que, por outro lado, não dizem respeito apenas às condições materiais de vida. Há os que trabalham e ganham dinheiro exercendo as funções de carnavalesco, diretor de carnaval, chefe de harmonia, marceneiro,

⁴⁶⁴ VIRILIO, Paul **A bomba informática**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 1999, 142 p.

⁴⁶⁵ Ver **Capítulo 2** dessa tese.

serralheiro etc.. E há também os que encontram na montagem do desfile um processo de vida: o espaço do carnaval é, também, um espaço de expressão de uma parte da população brasileira, muitas vezes seu maior e/ou único espaço de expressão.

Rustom Bharucha, ao refletir sobre a contaminação do teatro pelas novas mídias, afirma que a população indiana rejeita a transformação de sua arte em mero espetáculo: a consciência popular extrapola a representação e faz a arte deslizar para a vida. Sobre o papel de tecnologias nas artes tradicionais, Bharucha alerta:

O que pode parecer bizarro e absurdamente eclético pode ser muito familiar às massas [...]. O povo está preparado para aceitar novas “invenções” na tradição, ao ver sua fé nos mitos dominantes substancializada e enriquecida. Desta forma, refletindo sobre a mediação das novas tecnologias para projetar mitos, o que precisa ser enfatizado não é a tecnologia em si, mas como eles são vistos.⁴⁶⁶

Entender a visão do espectador do teatro indiano contribui para a compreensão das relações de poder entre tecnologia e arte. Os espectadores indianos, com competência para reconhecer a ilusão de uma imagem – com ou sem a intermediação tecnológica –, podem construir a passagem das atitudes individuais à concentração coletiva: em alguns momentos, são totalmente absorvidos pela representação; em outros, tornam-se críticos a ela e inventam a cena tanto quanto os artistas que a produzem. Algo similar acontece com espectadores e foliões do carnaval brasileiro: eles não compõem uma massa que se deixa conduzir mansamente. As pessoas traçam trajetórias diferenciadas nas ruas, saem em umas escolas de samba e não saem em outras, ausentam-se, comem, amam e fazem sexo em momentos diversos. Além disso, alternam impressões e percepções individuais e coletivas sobre as experiências carnavalescas em uma língua repleta de imagens da folia. Ao comentar o carnaval que vivem, falam ludicamente de seu mundo, bairro, família, cidade, de si mesmos. Através das imagens das escolas de samba, o carnaval se torna alegoria do cidadão e da polis: alegoria política.

⁴⁶⁶ BHARUCHA, Rustom. *Notes on the invention of tradition*. In: HUXLEY, Michael e WITTS, Noel. **The XXth. Century performance reader**. Nova York: Routledge, 1997, p. 75.

Se, por um lado, Bharucha demonstra plena confiança no discernimento dos espectadores de seu país, todavia ele questiona a eficácia futura desta crítica:

em tempos futuros, quando estas performances tornarem-se cada vez mais mercadorias e a carnificina da mídia tornar-se mais e mais selvagem, seria crítico ver como as capacidades de ver de nossos espectadores serão alteradas. Serão eles ainda capazes de ver o que eles escolhem e que desejam ver, ou serão eles um número, em total passividade?⁴⁶⁷

Teria o espetáculo do sambódromo, enquanto objeto de mídia, capacidade de resistir às modificações de seu ambiente cultural? Segundo Bharucha, no teatro indiano

A mudança ambiental altera o verdadeiro contexto da performance. Em algumas *extravaganzas*, os *performers* são meramente “entalhados” num espetáculo sobre o qual eles não têm nenhum controle. Reduzida a exótica, eles parecem-se a *spots* coloridos sem mente, corpo ou alma. [...] A exposição inadequada nestes espaços, e mais especificamente, às relações de poder incorporadas neles, cria um desequilíbrio entre o que os *performers* estão aptos a fazer e o que é esperado deles pela clientela estranha. [...] Nestes espaços, os *performers* invariavelmente falham em representar-se a si mesmos. Mais ainda, eles são representados pelos ambientes mesmos, e por todos os valores – político, social, comercial — incorporados neles.⁴⁶⁸

Porém, contra toda visão derrotista sobre o espetáculo que destrói a arte, Bharucha tenta descobrir outra potência: “os *performers* tradicionais não atuariam nestes espaços ‘alienados’, mas novos mecanismos e relações precisam ser explorados onde quer que os *performers* tenham menos tempo e poder para controlar suas

⁴⁶⁷ *Idem*, p. 76.

⁴⁶⁸ *Idem*, p. 78.

representações.”⁴⁶⁹ Poder para controlar sua própria arte. Mas arte tem dono? A quem pertencem as representações do carnaval?

Na pesquisa do carnaval brasileiro, este debate costuma reservar-lhe o papel de símbolo da identidade nacional, seguido de perto pela acusação genérica de que o concurso das escolas de samba é reservatório de um pensamento governista, racista e militarista. Mas, se com Stuart Hall⁴⁷⁰ entendemos que nem mesmo a identidade individual é única, podemos pensar que ela se distribui na ocupação de espaços e tempos distintos e específicos, obrigando-nos a reposicionamentos e estabelecimentos de vínculos diferentes em cada nova história, em cada nova ação, relação, opinião, o que dificulta a persistência do pensamento estático, bidimensional e previsível. Para além da condição de suporte espacial e ideológico da suposta arte de um Brasil mais ou menos brasileiro, o território carnavalesco é espaço de diferença, não de identidade.

No carnaval, somos outros. Durante o ano, cada indivíduo que comporá a massa carnavalesca prepara cuidadosamente o espaço da fantasia: uma série de medidas econômicas, jurídicas, sociais e políticas são acionadas para criar outras realidades – ou outras ficções, como se queira perceber. Entretanto, o que quer que receba o nome de “identidade carnavalesca” em nenhum momento apaga as outras variantes do que, fora do carnaval, somos. Não se trata de um mecanismo de substituição de identidades, mas de sobreposição, num mesmo corpo, de alteridades. O homem que sai vestido de mulher continua casado e com filhos: mesmo em dias de folia sofrerá as consequências dos atos de liberdade, libertinagem ou licenciosidade que o carnaval possa lhe proporcionar. Quem mata alguém no carnaval verá seu corpo privado da suposta liberdade carnavalesca para passar a ocupar uma cela penitenciária similar à velha jaula panóptica. O carnaval não parece ser, desta perspectiva, a arena invertida em que se deixa de ser alguém para ser completamente outro; em que, no domínio público da folia extravasado pelos 4 cantos do país, o povo pode divertir-se sendo o que quiser ou aquilo que em outros momentos nunca poderá ser. O carnaval incorre em uma pluralidade de espaços e tempos que justapõem poderes cotidianos e poderes extraordinários. Por isso é tão vigiado: ao multiplicarem-se as identidades, multiplicam-se também

⁴⁶⁹ *Ibidem.*

⁴⁷⁰ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998, 102 p.

os conflitos por dominação entre a sociedade civil e o Estado policaresco. Deste modo o carnaval dificulta a hierarquização e a ordem, bagunça as regras. Mas jamais as inverte.

Em reflexão acerca da produção de conhecimento sobre a cultura popular, Michel de Certeau (1925-1986) descreve os contatos da pesquisa científica com os temas do povo como potencialmente destrutivos das culturas que, nestes encontros, vêm ameaçadas seu potencial de subversão e de imoralidade, as únicas formas de contribuição de um povo ao qual a sociedade corta a palavra para poder domesticar. A justificativa da violência que desautoriza e aliena as outras culturas está em conservar-lhes uma suspeita pureza: deste modo, elas se tornam, na tradição da pesquisa acadêmica, objetos lastimáveis a serem preservados. Contudo, adverte Certeau,

procedimentos científicos não são inocentes, se seus objetivos dependem de uma organização política, o próprio discurso da ciência deve admitir uma função que lhe é concedida por uma sociedade: ocultar o que ele pretende mostrar. Isso quer dizer que um aperfeiçoamento dos métodos ou uma inversão das convicções não mudará o que uma operação científica faz da cultura popular. É preciso uma ação política.⁴⁷¹

Esta ação política deveria levar em conta que a

incerteza quanto às fronteiras do domínio popular quanto à sua homogeneidade diante da unidade profunda e sempre reafirmada da cultura das elites poderia justamente significar que o domínio popular não existe ainda porque somos incapazes de falar dele sem fazer com que ele não mais exista.⁴⁷²

O domínio popular, segundo o filósofo jesuíta francês, tornou-se belo quando decretada sua morte a fim de que se possa, melancolicamente, admirar a beleza do morto. Seus vários túmulos,

⁴⁷¹ CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1995, 253 p., p. 58.

⁴⁷² *Idem*, p. 70-71.

porém, não passam de cenotáfios⁴⁷³, foram esvaziados. São palcos nus, como indica Denis Hollier, ocupados apenas para homenagens de carpideiras cujo talento bem pago para o sofrimento encenado de seus próprios sonhos estéreis não as autoriza, porém, a enterrar os cadáveres que se dispõem a prantear. A estes túmulos, Homi Bhabha oferece um território instável de confusão entre realidade e ficção, ciência e política, uma terra assolada por terremotos teóricos que podem derrubar quem luta para se manter de pé no solo estanque do carnaval visto como espetáculo de mídia. Nele, a natureza enfurecida puxa para baixo quem critica vê no carnaval um evento que se opõe a culturas originais, imaculadas e prometidas a um futuro utópico e conservador. Mas, para que o suposto crítico não se surpreenda a cavar sua própria cova num cemitério assombrado por almas do além da cultura, Bhabha rebate com mundos em trânsito, como em trânsito desfilam as escolas de samba.

A linguagem da crítica é eficiente não porque mantém eternamente separados os termos do senhor e do escravo, do mercantilista e do marxista, mas na medida em que ultrapassa as bases de oposição dadas e abre um espaço de tradução: um lugar de hibridismo, para se falar de forma figurada, onde a construção de um objeto político que é novo, nem um e nem outro, aliena de modo adequado nossas expectativas políticas, necessariamente mudando as próprias formas de nosso reconhecimento do momento da política. [...] Este é um sinal de que a história está acontecendo — no interior das páginas da teoria, no interior dos sistemas e estruturas que construímos para figurar a passagem do histórico.⁴⁷⁴

Segundo o pensador indiano, os tempos se cruzam no território da arte para produzir figuras complexas de diferença e identidade, de passado e presente, de interior e exterior, de inclusão e exclusão. Neste viés do pensamento, a passarela carnavalesca pode tornar-se uma arena de disputas entre as autoridades brasileiras que subsidiam o carnaval com divisas turísticas; as culturas e comunidades que se postulam donas da tradição carnavalesca fundada em outras geografias, histórias e

⁴⁷³ HOLLIER, 1997, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁷⁴ BHABHA, *op. cit.*, p. 51.

matrizes culturais; os espectadores ávidos de espetáculos plenos de sexualidades, perversões e libertinagens; e a arte e a gestão das responsáveis diretas pelos desfiles, as escolas de samba.

O que está em questão não é exatamente a disputa, mas a arena em que se possa descortinar outra paisagem formada por locais de cultura que se viabilizem como suportes de outras formas de expressão:

O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação: ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição, num processo que afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”.⁴⁷⁵

O historiador Eric Hobsbawn também problematiza a tradição “recebida” em prol de outra noção de tradição que somente pode manter-se, de modo paradoxal, no mesmo movimento de conservar-se e modificar-se. Hobsbawn estabelece como principal operador de seu debate a distinção entre as tradições antigas, “práticas sociais específicas e altamente coercitivas”⁴⁷⁶, e as “tradições inventadas” na modernidade pós-Revolução Francesa. Nestas últimas, surgiram as práticas apoiadas no patriotismo com o objetivo de construção de um sentimento nacional em que “o elemento crucial foi a invenção de sinais de associação a uma agremiação que continham toda uma carga simbólica e emocional, ao invés da criação de estatutos e do estabelecimento de objetivos da associação.”⁴⁷⁷ As tradições inventadas, embora não logrem preencher todo o espaço aberto pela decadência das velhas tradições, anotam com tinta especial a agenda dos historiadores modernos e contemporâneos. De acordo com Hobsbawn, estes homens e mulheres “contribuem, conscientemente ou não, para a criação, demolição e reestruturação de

⁴⁷⁵ *Idem*, p. 21.

⁴⁷⁶ HOBSBAWN e RANGER, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁷⁷ *Idem*.

imagens do passado que pertencem não só ao mundo da investigação especializada, mas também à esfera pública onde o homem atua como ser político.⁴⁷⁸

A “engenharia social”⁴⁷⁹ necessária à criação de uniformes, bandeiras, hinos, enfim, dos emblemas oficiais a reinvenção de tradição, “porque a originalidade histórica implica inovação”⁴⁸⁰. As elites políticas, por isso, tiveram que postular-se a tarefa não somente de renovação das ideias a fim de doutrinar o povo nas novas tradições nacionais por elas inventadas, como também as de renovação da arte que deveria representar as novas ideias. A orientação artística passou a fundamentar-se, portanto, no desejo de mostrar a nova tradição como velha, ancorando suas obras em símbolos recentes cujas novidades exalam, paradoxalmente, o cheiro de antiguidade.

Ao referir-se aos atuais locais da cultura, Bhabha detecta narrativas originárias que cedem seu protagonismo a outras expressões. Nova expressividade e tradição inventada, ambas se servem do valor do antigo e do original para alcançar os corações dos súditos das pretensas nações democráticas, uma população suposta assimilar os novos valores. O que está em jogo é a função política que sobredetermina o novo e o antigo no mascaramento da velha violência em novas imagens artísticas.

A partir de seu entendimento como local de cultura, o sambódromo poderia empreender deslocamentos da lógica binária entre pista e platéia, escavando entre elas um espaço em que identidades não opostas, mas superpostas, intervêm na hegemonia e na hierarquia impostas pela tradição. Foi num destes deslocamentos culturais que a passarela carnavalesca se tornou um quase inacreditável palácio de mendigos habitado pela escória, pela massa de indigentes formada por uma população que se encontra abaixo da linha da miséria, com renda zero, cujos DNAs excluídos dos IDHs celebraram sua identidade de “povo da rua” no enredo e no samba de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* Mendigos reais em fantasias de mendigo trocaram a rua, o espaço cotidiano de vida, pela avenida carnavalesca onde imagens fantasiadas, paradoxalmente idênticas às de seus corpos reais, povoaram o espaço suporte tanto do transe imaginário quanto do real transitório. O sambódromo tornou-se a experiência pioneira destes foliões, o espaço de um pequeno sucesso que foi, entretanto, percebido por cada um dos

⁴⁷⁸ *Idem*, p. 22.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

mendigos como infinito, um infinito do tipo daquele instante de agora que reivindica Walter Benjamin e do qual a arte requisita o privilégio.

Quando foram ovacionados pelo público do sambódromo, este se tornou o espaço de manifestação e extravasamento de um sentimento de êxtase impossível na solidão dos sons de sarjeta, no tempo que se abriu a outra vida, uma fatia de vida que, como num sonho, restabelece a potência vital através de uma pequena morte que, quando não extermina o corpo, fortalece a alma.

Parte II
O CONCEITO
O ENREDO
A ALEGORIA

Capítulo 4

Alegorias carnavalescas brasileiras: história e política

“Woyzeck: Sabe, nós, a gentinha, nós não temos virtude, nós só seguimos a natureza. No entanto, se eu fosse um senhor, se eu tivesse um chapéu, um relógio e uma bengala, e se soubesse falar bem, então seria virtuoso, senhor Capitão. Mas eu sou um pobre coitado.”
Georg Büchner

“A recusa de um mundo não significa, necessariamente, a recusa do mundo”
João Adolfo Hansen⁴⁸¹

Quando já me convencia de que o realismo não encontra expressão possível numa passarela de samba, em 2007 o Anhembi, o sambódromo paulistano, foi invadido por alegorias hiperrealistas que abriram o desfile da GRES Império de Casa Verde ao trazer para a avenida, narrando o enredo sobre os 15 anos de sua própria história, 5 imensos tigres com 55 metros de comprimento. O choque de sua beleza excessiva tirava o fôlego do público. Grandes dimensões intimidam, os egípcios sabiam disso: a visão do medo se incrusta no DNA. Quem já não sonhou cair?

O astrônomo Carl Sagan (1934-1996), em sua investigação sobre a inteligência humana, encontrou como mais freqüente o sonho da queda: “O medo de cair parece estar claramente ligado a nossas origens arbóreas e é um medo que aparentemente compartilhamos com outros primatas. Se você vive numa árvore, a maneira mais fácil de morrer é cair.”⁴⁸² A queda onírica vertiginosa remonta a quando, na resolução do enigma da Esfinge por Édipo, o homem perdia 2 pés e, com os outros 2 que lhe sobraram, fugia da morte equilibrando-se fragilmente sobre árvores. A fácil presa humana observava do alto o solo onde boquiaberto, faminto, pronto para devorá-la, esperava paciente e ameaçador um enorme tigre de bengala cuja futura extinção vingará uma civilização absurdamente bem sucedida na técnica de extermínio do inimigo.

Terry Eagleton afirma que “Os humanos são mais destrutivos do que os tigres porque, entre outras coisas, nossos poderes simbólicos de

⁴⁸¹ HANSEN, 1986, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁸² SAGAN, Carl. **Os dragões do Éden**. Tradução de Sérgio Augusto Teixeira e Maria Goretti Dantas de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977, 195 p, p. 115.

abstração nos permitem ignorar inibições sensíveis sobre matar membros da própria espécie.”⁴⁸³ Segundo Carl Sagan, a evolução tratou de inibir a parte do cérebro humano que armazena o comportamento reptiliano herdado de nossa história natural anterior à nossa especialização em primatas. Esse comportamento, embora semi-inibido por um colossal esforço civilizatório, ainda alimenta o temor das serpentes que retornam em nossos sonhos maus. Então, talvez sejamos devedores desses animais pelo surgimento de nossa inteligência extra-genética, racional. Na opinião de Sagan, “A evolução é fortuita e não-planejada. Somente graças à morte de um imenso número de organismos ligeiramente mal-adaptados é que, com cérebro e tudo, estamos aqui hoje.”⁴⁸⁴ Para alguns homens, não seriam os outros homens os “organismos mal-adaptados” de outras espécies, alheias?



Imagem 18. Carro Abre-alas da Império de Casa Verde, Grupo Especial, São Paulo, 2007⁴⁸⁵

⁴⁸³ EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2005, 204 p., p. 142.

⁴⁸⁴ SAGAN, 1977, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁸⁵ Disponível em <http://confetesserpentinhas.blogspot.com/2009/10/historia-da-semana-grcses-imperio-da.html>.

Num sábado de carnaval⁴⁸⁶ as bestas de nossos pesadelos ressurgiram. As arquibancadas paulistanas se aterrorizaram com a visão das línguas úmidas pendendo de 5 enormes bocarras. Olhos de caçador sondavam, num ritual de seleção, dentre milhares de corpos aquele com o qual saciariam a fome milenarmente preservada. Êxtase carnavalesco à deriva da memória do medo. Felino, demasiado felino. Uma alegoria carnavalesca pode ser muitas coisas.

Segundo o Manual de LIESA, as Alegorias e Adereços⁴⁸⁷ de cada desfile de escola de samba devem ser inéditos, nunca repetir-se. Portam, obrigatoriamente, equipamentos de segurança para seus ocupantes e outros equipamentos que facilitam seu transporte por carros-guinchos. Suas dimensões não podem ultrapassar a altura de 8,5 metros fixos ou 10 metros desmontáveis, altura menor que a da torre de televisão onde se instalam as câmeras e as equipes que transmitem os desfiles.

Os carros alegóricos são submetidos à vistoria técnica do Corpo de Bombeiros. São veículos transportados sobre rodas que não podem ser movidos à tração motor ou animal: quem as conduz, no desfile, são os empurradores de alegorias. Cada escola do Grupo Especial carioca deve apresentar na avenida no mínimo 7 e no máximo 8 carros. Cada alegoria conta parte do enredo cuja narração é dividida em núcleos temáticos que cobrem segmentos do desfile, compostos de algumas alas⁴⁸⁸ e, em geral, 1 ou 2 alegorias. A alegoria é, pois, um fragmento do desfile que corresponde a outro fragmento do enredo carnavalesco. Estas grandes construções recebem a maior quota de responsabilidade pela espetacularidade do desfile de uma escola de samba brasileira desde a década de 30 do século XX, embora tenham surgido na história brasileira em festas coloniais portuguesas.

A colônia setecentista conheceu os primeiros carros nos festejos por ocasião do casamento do infante. Não eram, porém, carnavalescos: pertenciam à tradição européia renascentista das celebrações em datas familiares comemorativas da nobreza e da aristocracia das cortes. Apareciam nas grandes encenações que perduravam por dias em

⁴⁸⁶ Os desfiles do grupo principal das escolas de samba de São Paulo acontecem, atualmente, nas sextas-feiras e nos sábados. Esta cronologia evita que os horários se choquem com os do Rio de Janeiro – que ocorrem nos domingos e segundas-feiras – e se sobreponham as transmissões ao vivo, pela televisão.

⁴⁸⁷ Antes de 1973, o quesito chamava-se apenas Alegorias.

⁴⁸⁸ Não há limite de número de alas. Há em média 30 alas numa escola do grupo principal.

cenários ambientados nos jardins particulares e nas ruas que a historiadora alemã Margot Berthold localizou nos triunfos italianos:

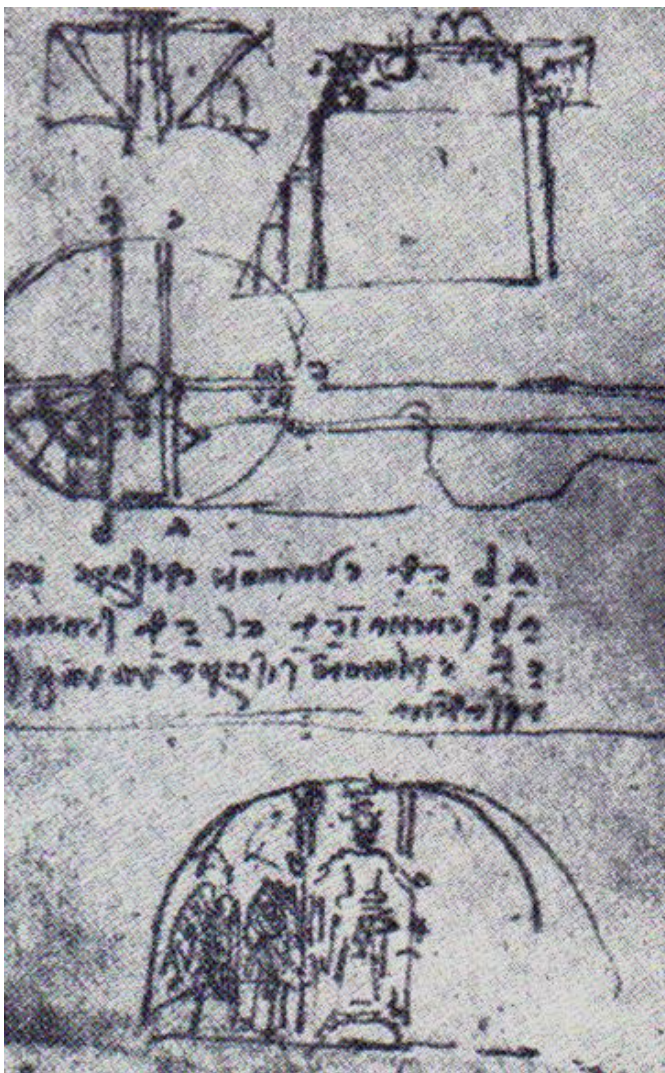


Imagem 19. Desenhos de Da Vinci para a *Festa del Paradiso*, 1490.⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001, 578 p., p. 293.

Os átrios dos palácios, com seus arcos e galerias, as praças das cidades com sua arcadas e balcões, ofereciam uma oportunidade para que os convidados de honra assistissem aos *trionfi* literalmente colocados no alto, em cima – enquanto o cortejo passava num curso circundante. [...] O povo maravilhava-se com pompa teatral de seus governantes, ou a pressentia, na medida em que conseguia captar algum vislumbre dela. Não raro, a aparentemente despreocupada magnificência representava o último e eufórico lampejo de um poder há muito debilitado.⁴⁹⁰

A autora relata, dentre outras, a festa preparada por Ludovico Sforza, o Mouro, para homenagear Isabella de Aragão que, numa grande cerimônia realizada no Paço de Milão, se comprometeria com seu sobrinho. Uma grande exibição alegórica recebeu palco giratório e alegorias criados especialmente para a ocasião por Leonardo Da Vinci.

Esse é um episódio exemplar das relações políticas entre os artistas e as elites renascentistas. São ocorrências similares que entram em cena quando os primeiros carros alegóricos apareceram na história da permanência da corte portuguesa no Brasil. Eles pertencem a um período demarcado pela hegemonia de uma arte aristocrática que servia à ostentação de *status* dos poderosos da cidade. Esta arte é mais teatral que carnavalesca: no Antigo Regime, o que costuma equivaler ao carnaval é a subversão decorrente de uma liberdade temporária de expressão popular, a mesma que consagrou Bakhtin⁴⁹¹ e que Burke⁴⁹² prolonga até o século XVIII.

As alegorias carnavalescas parecem confirmar a tese do projeto arcaico da sociedade brasileira, de Fragoso e Florentino⁴⁹³: segundo estes historiadores, a Coroa portuguesa nunca se desvencilhou de uma política anacrônica, em contraste com os restantes países europeus que se encaminhavam para uma industrialização crescente e atingiram sua maturidade moderna na segunda metade do século XIX. Não se trata, contudo, de um perfeito anacronismo. A história não necessariamente

⁴⁹⁰ *Idem*, p. 296.

⁴⁹¹ BAKHTIN, *op. cit.*

⁴⁹² BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 385 p.

⁴⁹³ FRAGOSO e FLORENTINO, *op. cit.*

evolui com o tempo, e o território das artes é um dos que mais se apraz em perfurar os tecidos cronológicos com obras e, à revelia dos puristas, também com ilustrações, como os carros das comemorações públicas dos eventos privados da família real – nascimentos, bodas etc. –, verdadeiros emblemas do prolongamento do Antigo Regime na colônia.

Em 1786, o carro das Cavalhadas desfilou para os colonos que se acotovelavam nas ruas da capital, ávidos por conhecer a criatividade festiva da Metrópole materializada num veículo cujas formas de luxo rococó traduziam a estética da dominação monárquica.

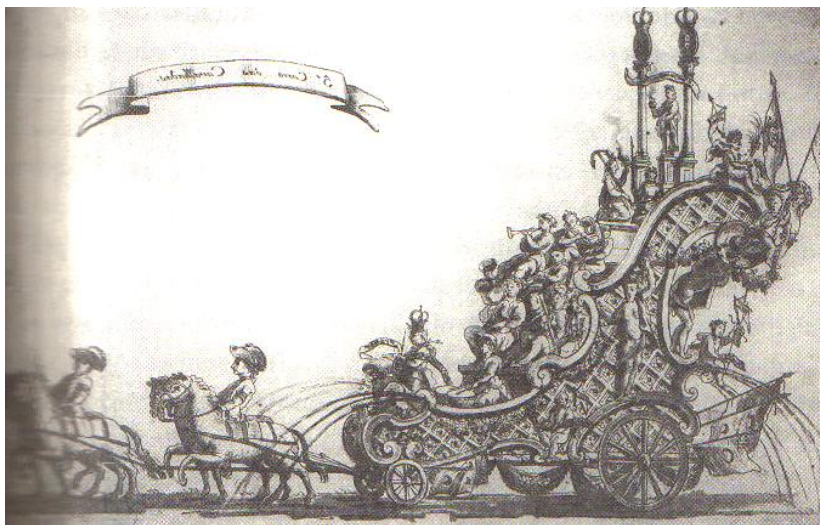


Imagem 20. Carros das Cavalhadas.⁴⁹⁴

Esses carros traduzem a imagem da sociedade brasileira como construção social barroca resultante do projeto arcaico da política portuguesa, um projeto jamais abandonado em que o rei ocupa o centro das relações sociais. Herdeira deste sistema, a colônia desenvolveu seu arcaísmo sustentado, aqui como no resto da América, no que se denominou *plantation*⁴⁹⁵. Mas, por outro lado, se apoiava também numa economia de subsistência não capitalista, relativamente autônoma. A combinação dos modos de produção da *plantation* e de subsistência contribuiu para diferenciar a economia brasileira do século XIX das

⁴⁹⁴ CUNHA, *op. cit.*, p. 284.

⁴⁹⁵ Forma clássica da produção colonial americana que utilizava mão-de-obra escrava.

demaís colônias americanas. O projeto arcaico permite, pois, compreender a base econômica de um barroquismo imagético que delineia, nas alegorias carnavalescas contemporâneas, a sobrevivência de um pensamento histórico-político.

Sidney Chalhoub⁴⁹⁶ ressalta, ao analisar a face alegórica dos romances de Machado de Assis (1839-1908), que a expressão metafórica da ficção machadiana revela algo além de uma propalada descrição histórica de cunho conservador. Para o historiador Chalhoub, o historiador Machado embute, sob a máscara de escritor burocrata, uma causa própria que ultrapassa a leitura meramente objetiva e informativa de sua própria época. Machado aborda alegoricamente, com situações e personagens de ficção, a complexidade e as transformações do mundo senhorial escravocrata nas quais as questões da abolição foram encenadas como conflitos internos que justificam tanto atores políticos quanto personagens literários em atuação no vai-e-vem de declarações, posicionamentos e tomadas de decisões frente a algo que parecia inevitável, mas que se desejava, por tudo, evitar: a liberdade dos negros. Já Hebe Mattos⁴⁹⁷ historia o mesmo período dando voz aos negros libertos a ocupar seu lugar frente ao tabuleiro de xadrez da política colonial no afã de resolver um problema sem solução, o “dilema da peteca”: impossível ocultar, no discurso da propriedade e da liberdade, a presença da escravidão e a ausência de cidadania dos recém libertos.

Maria Clementina Cunha localiza, neste debate, os carros alegóricos da segunda metade do século XIX: as alegorias das Grandes Sociedades são porta-vozes das disputas abolicionistas e republicanas, são mídias dos grupos debatedores. Elas preenchem o rol dos primeiros veículos da propaganda cujo público-alvo era a multidão carnavalesca que se acotovelava para assistir as passagens dos carros. Eram construídos e transportados por agremiações de uma elite política e literária que, ao mesmo tempo em que esmolava pelos menos favorecidos e comprava cartas de alforria em cerimônias sociais dotadas de toda pompa e circunstância, reivindicava, no carnaval, as ruas só para si, pelo menos enquanto aquele povo selvagem, deseducado e sujo não aprendesse, com esta mesma elite, a brincar o carnaval de maneira “civilizada”. Projeto de carnaval que é projeto político que é projeto pedagógico: todos são vieses do projeto nacional cujos recursos viabilizam um pensamento político paradoxal que apoiava o ato de

⁴⁹⁶ CHALHOUB, *op. cit.*

⁴⁹⁷ MATTOS, *op. cit.*

democratizar sem dividir privilégios, carnavalizar sem sujar as ruas, igualar sem destruir a hierarquia social.

Entretanto, aos poucos as Grandes Sociedades foram sendo imitadas pela periferia urbana carioca. No final do período pesquisado por Cunha, os ranchos, que já existiam no Rio de Janeiro desde a década de 1870, exibiam seus próprios carros alegóricos. Cenógrafos teatrais e escultores de renome preparavam as alegorias com temas como a *Divina Comédia* de Dante Alighieri ou a ópera *Aída*. Não se falava mais de escravidão, cujo tempo havia, aparentemente, passado. Entraram em cena as belas artes que, se ressentia o desenhista Calixto Cordeiro (1877-1957), cenógrafo da grande sociedade Tenentes do Diabo, não participavam dos desfiles de sua agremiação: “Arte não pode haver, tanto mais que o que mais agrada ao nosso povo são os sóis, as luas, as estrelas, as colunas de templos que giram [...] Para mim o Carnaval deveria ter outra feição”⁴⁹⁸ O povo parecia preferir os emblemas alegóricos. A partir da segunda metade do novo século ambos, povo e cenógrafo, seriam satisfeitos na mescla de gosto popular e gosto acadêmico que empreendeu a arte das escolas de samba.⁴⁹⁹

Os ranchos conviveram com práticas religiosas herdadas de costumes baianos trazidos por recém libertos. Alguns deles se transformaram em blocos oriundos de agremiações de segmentos da classe trabalhadora. Na década de 20, eles criaram suas próprias alegorias, mais pobres e menores do que os da Grande Sociedade ou dos que hoje são exibidos pelas escolas de samba do grupo principal carioca. O Brasil já era República: o Rio de Janeiro se “higienizava” e a Avenida Central substituiu a Rua do Ouvidor como suporte dos préstitos carnavalescos. Chegou o tempo da endeusada modernidade carioca que constava da pauta das Grandes Sociedades que, por sua vez, começavam a despedir-se da história: o surgimento das escolas de samba nos anos 30 decretou a lenta decadência das Grandes Sociedades, que desapareceram na década de 50. Entretanto, pode-se constatar sua continuidade na tradição dos carros alegóricos das novas agremiações: os carros alegóricos são devedores dos carros de crítica e de ideia que transitaram pelas avenidas centrais da Capital nos últimos tempos do Império e nos primeiros da República.

Dentre as novas alegorias das escolas de samba, o Cristo Mendigo pode ser considerado uma espécie de carro de crítica: adequada ao enredo do carnaval do lixo em oposição ao carnaval do

⁴⁹⁸ CORDEIRO *apud* CUNHA, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁹⁹ Ver **Capítulo 7** dessa tese.

luxo de Joãozinho Trinta, a alegoria do Cristo fez parte do desabafo do carnavalesco às acusações de usar formas luxuosas numa festa popular. Segundo João Carlos Rego⁵⁰⁰, Trinta criou *Ratos e Urubus, Larguem a Minha Fantasia!*

para responder a algumas críticas ao trabalho dele numa ocasião em que se queixava que o Joãozinho criava enredos que os elementos da sua própria escola não entendiam. É aquelas coisas do “chuveiro da ilusão”... Bom, então ele deu esta resposta, coisa e tal, ficou um clássico, e ele agora vai faturar em cima daquilo que se discriminou como opção de carreirismo, da utilização de um tripé da pobreza para aparecer, pela política de esquerda. Agora vamos ver o que é que será feito dessa pobreza.⁵⁰¹

Segundo o professor, jornalista e sociólogo Bruno Filippo⁵⁰², a “resposta” de Joãozinho não é exatamente, ou pelo menos não apenas, a uma crítica genérica, mas diz respeito ao carnaval do ano anterior, 1988. Neste ano, todas as escolas cariocas homenagearam o centenário da Abolição da Escravatura⁵⁰³, reeditando o debate político do século XIX na decisão conjunta do tema obrigatório de seus enredos carnavalescos. Algumas escolas preferiram representar a Mãe África original, como a vencedora Vila Isabel, com o enredo *Kizomba, a Festa da Raça*; ou tecer lamentos à injustiça, ao preconceito e ao racismo, como os *Cem anos de liberdade – Realidade ou Ilusão*, tema da Mangueira. Joãozinho Trinta trouxe para a avenida com o enredo *Sou negro, do Egito à liberdade*, um desfile que esbanjou o luxo mais esplendoroso de uma visualidade de inspiração africana que traduzia a realeza na apologia dos antepassados negros. A visão de uma África descaradamente rica acabou por constranger e render muitas críticas ao carnavalesco que, no ano

⁵⁰⁰ Um dos comentaristas do desfile transmitido ao vivo pela TV Manchete.

⁵⁰¹ Transcrição da autora de Tese do vídeo que reproduz o desfile.

⁵⁰² Coordenador do Instituto de Carnaval do Centro de Memória da LIESA, Bruno Filippo foi um dedicado e disposto interlocutor durante esta pesquisa esclarecendo dúvidas e sugerindo interpretações, ao mesmo tempo em que colocava à prova ou complementava meus raciocínios e resultados.

⁵⁰³ Episódio que diz respeito à assinatura da Princesa Izabel, então mandatária da ex-colônia, este documento deu fim oficialmente à escravidão dos negros, no Brasil. É conhecido como Lei Áurea.

seguinte, resolveu encarar a pobreza na avenida com o lixo que abria *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* Surpreende que, apesar de permanecer por menos de 1/3 terço de desfile, o lixo sobrepujou, na memória carnavalesca, o luxo que cobria quase toda a escola.

A pobreza desfilada pela Beija-Flor negava toda a tradição estética quando se contrapôs ao modelo tradicional de luxo, brilho e riqueza. Mas o Cristo Mendigo parece ter ido além, pois assegurou a continuidade de seu espectro na memória coletiva: *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* é o desfile de carnaval mais citado, mais lembrado do concurso das escolas de samba; e sua imagem principal é o Cristo negro. O desfile mais consagrado foi aquele que emitiu, ao mesmo tempo, a crítica mais contundente aos próprios desfiles carnavalescos: simultaneamente sagrado e profano, a proibição do Cristo selou o paradoxo. Além disto, constituiu-se também numa espécie de autocritica de Joãozinho Trinta que, na mesma Beija-Flor, havia seguido a tradição do luxo desde 1976, com o *Sonhar com Rei dá Leão*. Este desfile foi marcado pelo brilho e pela pompa com que Joãozinho transformou o concurso, ofertando aos olhos dos foliões e do público exuberância e riqueza nunca antes vista no carnaval brasileiro. Se Joãozinho confirmou no carnaval de 1976 sua própria criação do luxo, em 1989 criaria o carnaval do lixo que, ao contrário, não constituiu modelo para uma nova tradição, mas ocupou um lugar especial na imaginação do povo do samba.

Um exemplo da tradição de luxo e riqueza pode ser encontrado na obra de Rosa Magalhães⁵⁰⁴, carnavalesca de 19 desfiles da Imperatriz

⁵⁰⁴ Rosa Magalhães foi iniciada no carnaval do Salgueiro junto com Joãozinho Trinta, Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Foi campeã quando assinou seu primeiro desfile, em 1982, com Lícia Lacerda, com o enredo *Bumbum Patitumbum Prugurundum*, no Império Serrano. Com a mesma colega carnavalesca assinou *Alô, mamãe* (1984, 4º lugar) em seu primeiro desfile na Imperatriz Leopoldinense; e *Tititi do Sapoti* (1987, 4º lugar) para a Estácio de Sá, onde também desenhcou, já sozinha, *O boi dá bode* (1988, 9º lugar) e *Um, dois, feijão com arroz* (9º lugar) em 1989, ano em que o carnavalesco Max Lopes venceria o carnaval na Imperatriz Leopoldinense, com *Liberdade, Liberdade, abre as asas sobre nós*; e Joãozinho Trinta trouxe o vice-campeonato para Beija-Flor, com *Ratos e Urubus, larguem a Minha fantasia!*. No Salgueiro, Magalhães assinou *Sou amigo do Rei* (1991, 3º lugar) e *Me masso se não passo pela Rua do Ouvidor* (1991, vice-campeã). Todos os seus desfiles, de 1992 a 2009, foram na Imperatriz Leopoldinense: *Não existe pecado abaixo do equador* (1992, 3º lugar); *Marquês que é marquês do açúcar é freguês* (1993, vice-campeã); *Catarina de Médicis na corte dos Tupinambôs e*

Leopoldinense e uma das poucas mulheres a assinar desfiles de escolas de samba: o mundo dos carnavalescos é predominantemente masculino e homossexual. Com *Mais vale um Jegue que me carregue que um Camelo que me derrube, lá no Ceará...*, em 1995, Magalhães fez um carnaval vitorioso com um desfile tecnicamente perfeito sobre uma história rara.⁵⁰⁵ Sobre esta criação, Magalhães conta que “O título, peguei emprestado a Gil Vicente”⁵⁰⁶: parafraseando a *Farsa de Inês Pereira*, a carnavalesca narra a viagem da Comissão do Ceará na década de 1850 a fim de pesquisar a história natural brasileira. Na expedição

Tabajéres (1994, campeã); *Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube, lá no Ceará* (1995, bicampeã); *Leopoldina, Imperatriz do Brasil* (1996, vice-campeã); *Eu sou da lira, não posso negar* (1997, 6º lugar); *Quase ano 2000...* (1998, 3º lugar); de 1999 a 2001, foi três vezes campeã com *Brasil mostra a sua cara em... Theatrum Rerum Naturalium Brasiliæ*; *Quem descobriu o Brasil, foi seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses depois do carnaval*; e *Cana-caiana, cana roxa, cana fita, cana preta, amarela, Pernambuco... Quero vê descê o suco, na pancada do ganzá*. Em 2002, assinou o enredo *Goitacazes... Tupi or not Tupi, in a South American way* (3º lugar); e depois *Nem todo pirata tem a perna de pau, o olho de vidro e a cara de mau* (2003, 4º lugar); *Breazail* (2004, 5º lugar); *Uma delirante confusão fabulística* (2005, 4º lugar); alcançou somente a 9ª colocação em 2006 e 2007 com *Um por todos e todos por um e Teresinhaaa, uhuhuuu!!!! Vocês querem bacalhau?*; em 2008, com *João e Marias*, chegou em 6º lugar; em 2009, o enredo *Imperatriz... só quer mostrar que faz samba também!* marcou sua despedida da escola, com o 7º lugar. Em 2010 assegurou, com *Dom Quixote de La Mancha, o cavaleiro dos sonhos impossíveis*, o retorno em 2011 ao Grupo Especial da GRES União da Ilha do Governador, conquistando 11º lugar. Com 6 títulos, Rosa Magalhães é a 2ª maior campeã dos desfiles (só perdendo para Joãosinho Trinta, que detém 8 campeonatos do Grupo Especial, e outros 3 de outros grupos). Disponível em www.imperatriz.com.br e www.academiadosamba.com.br.

⁵⁰⁵ LOPES, Maria Margareth. *Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube... lá no Ceará*. In: **Revista História, Ciência, Saúde - Manguinhos**, volume III. Rio de Janeiro, março-junho de 1996. Disponível em www.scielo.br.

⁵⁰⁶ MAGALHÃES, Rosa. *Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube, lá no Ceará...*, p. 237-242. In: **Textos escolhidos de cultura e artes populares**. Rio de Janeiro, volume 6, número 1, 2009. Neste texto, a carnavalesca relata sua experiência de criação de um desfile, desde que andou de camelo e viu uma cesta de cobras, no Marrocos; andou de jegue, no Ceará; pesquisou com um entomólogo na Biblioteca da UFSC, na Quinta da Boa Vista; e perdeu seu primeiro carro alegórico, que quebrou antes da entrada na linha amarela do sambódromo, mas ganhou o carnaval. Seu relato mostra a diversidade metodológica e das fontes de uma pesquisa carnavalesca.

que durou 2 anos e 5 meses, 14 camelos trazidos da Europa com o objetivo de realizar o transporte da equipe e seus aparatos científicos foram substituídos por jegues, pois “eles trouxeram o balanço do deserto, mas não é o gingado certo prá cruzar o nosso chão”.⁵⁰⁷ Magalhães alcançou, com este desfile, o auge de uma visualidade elegante e sofisticada pela qual é reconhecida no universo do carnaval. A Imperatriz Leopoldinense representa a realeza do samba: cortejos pesados e impecáveis evidenciam uma estética classicista cujos suntuosos carros alegóricos marcaram a presença de Magalhães nesta escola.



*Imagem 21. Detalhe do abre alas da Imperatriz Leopoldinense, 1995.*⁵⁰⁸

Outro exemplo da tradição do luxo é a representação de um personagem histórico pelo carnaval da Mangueira. Ele ilustra uma visão particular do desfile de tema único imposto pela LIESA. No ano 2000, em homenagem aos 500 anos do descobrimento do Brasil, a maior torcida do concurso cantou com Jamelão⁵⁰⁹ - do alto de suas 9 décadas

⁵⁰⁷ Fragmento do samba-enredo deste desfile, de autoria de César Som Livre, Eduardo Medrado, João Stevan e Waltinho Honorato; e interpretado por Preto Jóia. Disponível em <http://cliquemusic.uol.com.br>.

⁵⁰⁸ Disponível em <http://oglobo.globo.com/rio/bairros/marcelo/desfiles.asp>.

⁵⁰⁹ Jamelão, ou José Bispo Clementino dos Santos (1913-2008), viveu na comunidade da escola de samba Estação Primeira de Mangueira desde sua

de carnaval -, o samba *Dom Obá II, Rei dos Esfarrapados, Príncipe do Povo*⁵¹⁰ cujo fragmento da letra se pode ler abaixo:

Sonho ou realidade? / Uma dádiva do céu / Vi no
morro da Mangueira / sambar de porta-bandeira /
a Princesa Isabel [...] No Rio de lá / luxo e riqueza
/ No rio de cá / lixo e pobreza / Frequentei o
Palácio Imperial / Critiquei a elite no jornal /
Desejei liberdade / 500 anos Brasil / e a raça
negra não viu / o clarão da igualdade / fazer o
negro respirar felicidade⁵¹¹

O mesmo Obá II homenageado como grande figura histórica pela Estação Primeira não encontrara espaço nos desfiles das Grandes Sociedades. Este negro do século XIX desfilou, sim, na alegoria do cortejo em que Os Progressistas, agremiação de comunidade pobre, foram “capitaneados pelo Príncipe Obá em pessoa – figura amada pelas quitandeiras e negros mina do Rio de Janeiro no final do Império, que habitava um cortiço próximo à sede da Sociedade”⁵¹². Segundo Cunha, portando “seu louco orgulho de monarca alternativo, Obá estava muito distante da figura dos negros ‘agradecidos’ pela alforria doada pelos senhores das Grandes Sociedades”⁵¹³. Sua imagem de ativista político retratada pela Mangueira, entretanto, impediu sua presença nos carros de crítica das Grandes Sociedades: do alto de sua política burguesa de *apartheid* social, elas não podiam ver Obá que frequentou, em vida, uma alegoria da periferia.

Foi numa escola de samba popular e atual – destas que, sugere Cunha, não mais se expressam criticamente – que o espectro do monarca

infância. Tocador de cavaquinho, ele é o intérprete de samba enredo mais famoso do carnaval carioca. Tornou-se célebre sua recusa a ser denominado “puxador de samba”, como são comumente chamados estes cantores: segundo ele, puxador é “[ladrão] de carro e [usuário] de fumo [maconha]”, enquanto ele se considera um intérprete. Morreu em 14 de junho de 2008, aos 95 anos. Ver <http://gl.com/Noticias>.

⁵¹⁰ Desfile assinado pelo carnavalesco Alexandre Louzada com enredo de Oswaldo Martins. Disponível em <http://www.academiadosamba.com.br/passarela/mangueira/ficha-2000.htm>.

⁵¹¹ Fragmento de letra do samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira, no ano de 2000.

⁵¹² CUNHA, *op.cit.*, p. 128.

⁵¹³ *Idem*.

negro revisitou o lixo e o luxo herdado do transgressivo carnaval de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* em que Joãozinho Trinta, por sua vez, havia enunciado sua própria crítica aos críticos de seu carnaval, assim como sua própria autocrítica ao carnaval do luxo. O Cristo Mendigo, entretanto, excedeu tanto crítica quanto autocrítica: atravessado pela anacrônica censura da Igreja, ele sublimou seu próprio projeto e trouxe à cena carnavalesca o improvisado e o imprevisto de uma imagem final que em nada se assemelhava às alegorias que desfilaram naquela passarela. Algo de suas formas será problematizado no debate dedicado à antinomia alegoria-símbolo.

Capítulo 5

A obra de arte barroca: o símbolo e a alegoria

“... no que se refere à bela arte, meras figuras alegóricas distraem a atenção e a afastam do principal”

Karl Philipp Moritz⁵¹⁴

“Uma obra importante, ou frustra o gênero ou se destaca dele, e nas mais perfeitas encontram-se as duas coisas.”

Walter Benjamin⁵¹⁵

Segundo Walter Benjamin, a tragédia barroca não tem como fonte a arte antiga: a forma teatral moderna não se sedimenta sobre os mesmos paradigmas e critérios da tragédia grega que, embora forneça estruturas a partir das quais se pode investigar o *Trauerspiel*, não compartilha com o drama barroco os mesmos manuais. De acordo com Benjamin, a crítica deveria centrar-se na linguagem e na forma da obra barroca: a reflexão deve nelas mergulhar para salvar as particularidades dessa arte que não reconhece a catarse grega nem, muito menos, a empatia romântica. A última, especialmente, se apresenta a Benjamin como uma espécie de veneno da crítica para deturpar a obra barroca. Até mesmo a noção romântica de sublime perde valor frente à forma dramatúrgica barroca da peça de luto que, entretanto, costuma ser discriminada como bárbara, deformação da tragédia grega, um exagero da forma viciada por defeitos estilísticos.

Para Walter Benjamin, a arte teatral do século XVII nada tem a ver com os pensamentos classicista e romântico, pois o excesso bombástico de suas cenas violentas, cujo efeito se dirige ao puro prazer visual, não se apóia no destino artístico do belo e do eterno: o *Trauerspiel* se destina a simplesmente estar ali. Depois de seu acontecimento, ele se desmancha. Não há, rigorosamente, um “depois” da obra barroca que, por outro lado, não possui sequer existência anterior à sua efêmera aparição: sua origem desaparece com ela, pois só existe nela.

⁵¹⁴ MORITZ *apud* SABINO, José Feres. **Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia (seleção, introdução, tradução e notas)**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2009, 145 p., p. 68 (Dissertação inédita).

⁵¹⁵ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.* Fragmento *Os gêneros artísticos de Croce*, p. 31.

A visão preconceituosa da crítica romântica que, de acordo com Benjamin, deturpa os sentidos da tragédia barroca, está especialmente postulada no debate em torno da antinomia alegoria-símbolo. O lingüista búlgaro Tzvetán Todorov⁵¹⁶ se integra a esse debate afirmando que, para os românticos, a arte exprime aquilo que de outra forma não pode ser dito. Mas isso não significa que nada possa ser dito ou feito, e sim que nada do que se diga ou faça pode ser conclusivo ou esgotar a crítica de uma obra de arte. O dizer da arte não é o da emoção febril, mas da lucidez capaz de discernir cada forma e cada contorno.

Todorov, convocado por Jeanne-Marie Gagnebin⁵¹⁷, poderia confirmar o argumento da filósofa francesa de que a estética romântica exprime, embora não possa acessá-la, a totalidade da arte. Tal impossibilidade, de resultado parcial e imperfeito, se compensa na substituição do centro indizível pela produção de uma infinidade de associações marginais. É desse modo que a língua tem a oportunidade única de ser interminável para a arte e de poder referir-se a ela na investigação reflexiva. O desenvolvimento dessa constatação teórica pode ser encontrado na terceira parte do *Trauerspielbuch* de Benjamin.

Para o pensamento iluminista, atributos estéticos são representações secundárias da imaginação que, não podendo apresentar-se objetivamente ao pensamento, para exibir-se recorrem a relações de analogia, causalidade, participação e semelhança. Através delas, a linguagem da arte e da poesia expressa de modo indireto aquilo que é indizível de modo direto. Ao mesmo tempo, os atributos estéticos se unem aos lógicos para impulsionar a criação conceitual de expressão lingüística. Desse modo, a linguagem poética cria uma pluralidade de representações para suprir a falta da representação principal da ideia para sempre inacessível à linguagem.

O gênio romântico defende uma arte que partilha com a religião o caráter de atividade humana superior. Sua irracionalidade interrompe a possibilidade da explicação objetiva do artista tanto quanto da compreensão objetiva do espectador e ao leitor. A arte e a natureza são, nessa perspectiva, linguagens maravilhosas do invisível e estão ambas aptas a exprimir as coisas misteriosas que, em última instância, conformam o conteúdo das obras de arte.

A linguagem verbal, em contraste, possui apenas a pobreza da expressão racional que remete ao concreto e ao visível. O percurso da palavra para expressar o invisível é meramente virtual porque, de fato,

⁵¹⁶ TODOROV, *op. cit.*

⁵¹⁷ GAGNEBIN, 1999, *op. cit.*

nunca o alcança. A linguagem humana seria, pois, inadequada para descrever a beleza da obra de arte: por mais que se esforce a pesquisa, as obras permanecem rigorosamente indescritíveis. Por isso, a incapacidade de nomear a obra conduz a língua a interpretações plurais e infinitas que produzem inúmeros sentidos recorrendo ao uso superabundante de palavras. Em suma, a arte romântica é intransitiva, refere-se a si própria: da arte e do divino só se pode falar de forma indireta por enigmas, símbolos, metáforas e alegorias.

Karl Philipp Moritz (1756-1793)⁵¹⁸ – autor alemão que Todorov considera o principal precursor da oposição romântica entre alegoria e símbolo – considera que o belo ocupa o interior do artista, aquele que imita a natureza não por copiar suas formas, mas por reproduzir em si o processo criativo natural. Quanto à alegoria, na interpretação de José Feres Sabino sobre o pensamento de Moritz ela é

significação externa. A alegoria, ao dizer sempre um outro, introduz um esclarecimento sucessivo, arrancando a arte do âmbito do *é*. E, para Moritz, o belo *é*. Ou seja, ele é pensado como intransitivo (ou transitividade tautológica) e a alegoria, ao contrário, como transitiva.

Se a alegoria ocorre numa obra de arte, o belo passa a ser subordinado a uma ideia e, na verdadeira obra de arte, ocorre justamente o contrário: a ideia é submetida ao poder do pincel, é a ideia que serve à obra, e não a obra a ela.⁵¹⁹

Isso não significa que a alegoria esteja fadada a afastar-se definitivamente da obra de arte, e sim que seu lugar na obra é necessariamente acessório porque, se fosse central, acabaria por dilacerar a obra na ferida aberta causada pela tentativa de significar fora de si. Na citação de Octavio Paz (1914-1988), Sabino mostra que, na obra simbólica e romântica, o ser subordina o sentido por significar em relação a si e não a qualquer coisa fora de si. Entretanto, na alegoria,

⁵¹⁸ Como Goethe e Winckelmann, Moritz empreendeu sua própria viagem à Roma. No momento pré-romântico, esta era uma espécie de peregrinação compulsória, a procissão necessária aos adeptos da “religião” classicista que logo verteria seus frutos idealistas e nostálgicos da antiguidade na mística romântica alemã.

⁵¹⁹ SABINO, *op. cit.*, p. 68.

o signo devora o ser. Cada elemento da alegoria – rosto e corpo, gesto e vestimenta – é um atributo, e cada atributo um signo. Mas a alegoria nos oculta aquilo mesmo que ela nos apresenta. Embora assuma uma forma corpórea, não é uma presença nem algo se que apreenda de uma só vez com os olhos, mas lentamente e com o entendimento: ver uma alegoria é interpretá-la⁵²⁰.

A expressão “nos oculta aquilo mesmo que ela nos apresenta” demonstra a potência de trabalho temporal e mesmo a intuição de um universal no conceito de “alegoria”. Nessa citação se percebe a ação da linguagem na alegoria: o simples ato de refletir sobre ela pode produzir pequenas mágicas. O exemplo é a literalidade e a imediatez com que essa sentença alcança o Cristo Mendigo, alegoria que oculta aquilo – a representação do monumento do Cristo Redentor, assim como a representação do Jesus Cristo bíblico – que ela mesma apresenta.

Na esteira do pensamento de Moritz, a beleza romântica e sublime representa algo do infinito que, no mundo finito, surge em formas, imagens e signos. Fazer arte romântica é, pois, um simbolizar eterno. O termo que expressa esse fazer é “símbolo”.

Goethe opõe o símbolo à alegoria: para ele, os objetos de arte são determinados por um sentimento profundo, puro e natural, são objetos perfeitos e nobres que existem e significam por si e em si mesmos, ideais e universais. Em contraponto, a alegoria pertence ao mundo da racionalidade. Se, para os antigos, o símbolo não se distinguia da alegoria – representada por um hieróglifo, um emblema ou mesmo uma cifra ou um símbolo matemático –, em seu sentido moderno, ele evoca a intuição sensível. Goethe vê em comum no símbolo e na alegoria a capacidade de representar; todavia, somente o símbolo expressa a arte.

Em sua crítica ao romantismo alemão⁵²¹, Benjamin expõe o que posteriormente, no *Trauerspielbuch*, desenvolverá como malversação da alegoria pelos românticos. Para desenhar esta trama, a tabela a seguir destrincha uma série de correspondências entre símbolo e alegoria.

⁵²⁰ PAZ *apud* SABINO, *op. cit.*, p. 68-69.

⁵²¹ BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002, 144 p.

Tabela 4. Símbolo e alegoria⁵²²

Símbolo	Alegoria
Remete a si mesmo	Remete e contraria o representado
Opaco ao mundo	Permeável com o mundo
Intransitivo	Transitiva
Fechado	Aberta
Motivado	Arbitrária
Relação especular com a razão	Plena de razão
Densidade de significado	Expansão discursiva
Dirige-se à percepção	Dirige-se à inteligência
Indireto	Direta
Conota	Denota
Designação secundária	Designação primária
Representa	Relaciona
Passa do particular ao geral e ideal	Reduz o geral ao particular
Exemplar	Ícônica
Atinge os sentidos	Elaborada pelo intelecto
Natural	Convencional
Signo natural	Signo arbitrário
Inato	Adquirida
Signo produz efeito	Sentido aprendido
É a coisa sem o ser (paradoxo)	É retórica: funcional e utilitária
Vale por si	Vale quando se aproxima do símbolo
O gênio colhe o universal no particular	O artista busca o particular no geral
Imagem com idéia	Imagem com conceito
Indizível	Dizível
Sentido ativo e vivo	Sentido acabado e morto
Inconscientemente produzido	Intencionalmente produzida
Esforço de interpretação infinito	Totalmente compreendida

Fonte: BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*

O símbolo, ao procurar a autonomia do signo, não se comunica com quem o vê do lado de fora: é intransitivo e soberano. A alegoria, ao contrário, necessariamente significa outra coisa do que ela representa e é, portanto, forçada a relacionar-se com o que está fora dela, o mundo. O símbolo fechado em si e por si motivado se opõe à alegoria, uma obra aberta que, no movimento mesmo de abrir-se, se expõe às arbitrariedades sem poder jamais encontrar um conceito único que, se

⁵²² Tabela elaborada pela autora da tese.

existisse, estaria preservado em seu interior o que, rigorosamente, transfigurá-la-ia – para usar um termo caro a Benjamin – em símbolo. Essa é uma operação exemplar do trânsito existente entre um e outro conceito: o hífen que os opõe na expressão antinômica cava a fresta por onde se introduzem os significados. A barreira entre ambos é constituída pelo próprio hífen.

Desdobrando as outras correspondências da tabela se percebe que o símbolo, na função de espelhar a razão infinita, é imensamente denso. Seus significados somente podem ser reconhecidos de golpe: como num relâmpago, o clarão do raio ilumina de repente e apenas por um instante a intuição. Já a alegoria está prenhe, abarrotada de pequenas razões a serem desenvolvidas pelo trabalho do pensamento. O símbolo se diz por si mesmo e, portanto, só secundariamente faz uso da linguagem; ao contrário, a alegoria é, sobretudo, uma ferramenta da linguagem.

Se o objeto simbólico representa o geral, o universal, ele é exemplar: ao mesmo tempo em que se distingue como único, o símbolo, paradoxalmente, também representa a totalidade do conjunto de que é o exemplo. A alegoria, ao contrário, não cessa de tentar unir o geral ao objeto. Mas, invariavelmente, ela frustra-se: a alegoria é um ícone miserável a que, no mundo histórico, resta apenas o exercício exaustivo da reflexão que talvez consiga colher – não há garantias – algum valor ou significado. Seu modo de sobrevivência é paradoxal, pois ela já nasce morta.

Enquanto o símbolo é signo natural, portanto, inato; a alegoria é signo arbitrário, convencionado e construído na e pela linguagem. O símbolo guarda em si o paradoxo da coisa que *é* sendo, ao mesmo tempo, ideal; mas a alegoria se exaure no trajeto entre o ser e o objeto num trabalho, em última análise, inútil, porque nunca logrará encontrar a síntese entre os dois. Ela é apenas operativa, funcional e utilitária. O símbolo ostenta a força do que tem valor por si mesmo; a alegoria, sem nenhum valor em si, está fadada a assediar o símbolo eternamente para dele retirar o que puder como uma infatigável ladra que entrega o produto de seu furto à sua amante, a compreensão humana. Como experimenta o amante platônico citado por Benjamin⁵²³, a beleza inexiste objetivamente: ela apenas repousa nos olhos de quem, por amar, consegue enxergá-la.

Se o artista romântico é um gênio com poder particular de receber o universal, o alegorista busca o detalhe e deve se contentar com um fragmento de mundo. O símbolo é imagem enquanto ideia; o alegorista,

⁵²³ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.* Fragmento *Beleza filosófica*.

porém, não reconhece a ideia, ou melhor, reconhece-a como inacessível e, portanto, desiste dela e recorre aos conceitos que, para dela aproximarem-se, rodeiam-na como uma nuvem de elementos discretos e entrelaçados num conjunto. O inconsciente romântico atrai o indizível que, correndo em sua direção, o encontra; o alegorista, entretanto, é obrigado a procurar algo para dizer e, para tanto, precisa da intenção. A obra simbólica obtém sucesso em seu esforço de interpretação infinita; mas a alegoria, ela mesma uma carcaça, somente pode compreender a obra passando por cima de seu cadáver.

Ao comentar a condenação de Jorge Luis Borges à alegoria como “erro estético”⁵²⁴ o crítico de arte norte-americano Craig Owens afirma que assegurar à arte contemporânea um tom alegórico supõe entrar na zona interdita à qual a alegoria foi condenada durante quase 2 séculos, a mesma condenação criticada por Benjamin. A característica mais contundente do que Owens considera como “antítese da arte”⁵²⁵ é sua “capacidade de salvar do esquecimento histórico aquilo que ameaça desaparecer”⁵²⁶. A alegoria carrega uma sensação de alheamento da tradição e abre um “hiato entre um presente e um passado”⁵²⁷ que, sem ela, talvez ficasse para sempre esquecido. Portanto, são 2 os logros da alegoria: acessar o passado esquecido e, através desse acesso de que ela assegura o privilégio, compreender o presente.

Owens localiza na solidão da reflexão benjaminiana a única crítica que, no século XX, logrou resgatar a alegoria do preconceito teórico. Se não se dispõe a explicar como a alegoria acabou sendo sugada pelo abismo da história, Owens se oferece para empunhar o pensamento de Benjamin como emblema do uso contemporâneo da alegoria que, segundo ele, “é um comportamento e ao mesmo tempo uma técnica, uma percepção e um procedimento”⁵²⁸ a serem ativados a cada vez que uma obra encontra seu duplo em outra.

Segundo Benjamin, a obra mostra a direção do pensamento sobre ela. Não parece sensato, porém, concluir que todas as obras se prestem à leitura alegórica como a concebe o autor alemão e a desdobra Owens. Das alegorias carnavalescas pode-se pensar que todas possuam um duplo que se refere a outra coisa: como toda cenografia, elas são arte aplicada à arte, são objetos que representam coisas que se encontram

⁵²⁴ OWENS, *op. cit.*, p. 42.

⁵²⁵ *Idem*, p. 43.

⁵²⁶ *Idem*, p. 44.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ *Idem*, p. 45.

fora deles. Desde o momento mesmo em que se começa a criá-las e pensá-las como arte plástica, visual e/ou arquitetônica, as alegorias se colocam a serviço da montagem de uma obra, seja ela de teatro, de cinema ou de carnaval. Entretanto, nem todas as séries de significados que delas brotam mergulham com igual intensidade no abismo alegórico: a escolha da obra é fundamental.

O Cristo Mendigo parece ser uma alegoria apropriada ao mergulho profundo como não o são, pelo menos com igual apelo, aquelas que seguem de perto a tradição do luxo carnavalesco. Por um lado, todas as alegorias parecem comportar-se como o palimpsesto que Owens postula como objeto paradigmático alegórico. Palimpsestos são, originalmente, pergaminhos reciclados para reutilização na escritura de outros textos. Nos primórdios da Cristandade, textos pagãos eram raspados para que os pergaminhos servissem como suporte aos novos textos cristãos. Essa imagem pode servir para uma descrição alegórica do sujeito moderno, escrito e reescrito inúmeras vezes durante sua vida. No limite, chega-se à contemporânea capacidade das pessoas de desconstruírem e reconstruírem a elas mesmas e suas obras.

Por outro lado, se todas as alegorias parecem entregar-se docilmente à interpretação alegórica, se pode apagar e reutilizar alguns desses pergaminhos mais do que outros que não comportam tantos níveis de sentido⁵²⁹. Portanto, algumas alegorias parecem dispor-se mais do que outras a ser modelo de reescrita sobre um texto original. A teia de significados emergentes da leitura alegórica produz necessariamente crítica, pois é por princípio que a alegoria se coloca em contraste com o original que lhe serve de suporte.

O Cristo Mendigo - assim como as outras alegorias proibidas e diferentemente de muitas outras alegorias - emite o primeiro sinal justamente no episódio de sua proibição que criou um potencial crítico inexistente, por exemplo, nas alegorias do desfile de *Liberdade, Liberdade, abre as asas sobre nós*.⁵³⁰

⁵²⁹ Permito-me aqui alertar para o perigo de se tomar toda obra contemporânea como apropriada à leitura alegórica. Parece ser insuficiente todo cuidado e discernimento na escolha da obra a ser interpretada: um disseminado ecletismo determina o estranho costume de considerar como obra alegórica toda e qualquer produção artística contemporânea, um modismo universalista a ser combatido com o necessário rigor que deve redirecionar o pensamento para o fragmento e o resto. Somente dessa forma posso entender a alegoria proposta por Walter Benjamin.

⁵³⁰ Ver **Capítulo 4** dessa tese.

Craig Owens ainda propõe uma série de operações alegóricas, a começar pela apropriação: “quem escreve alegorias não inventa imagens, confisca-as, reivindica o direito daquilo que tem um significado cultural e coloca-se como seu intérprete, fazendo da imagem algo diferente dela”⁵³¹. A alegoria, portanto, se apropria das imagens para reinterpretá-las. No caso do Cristo Mendigo, depois de “confiscada” a imagem do Cristo Redentor e profanado seu sentido eclesiástico, a ele foram conferidos novos sentidos. Ao lograr sua finalidade de fornecer outros significados ao original, a apropriação cria o motivo tanto de sua condenação quanto de seu valor teórico.

As operações alegóricas produzem, também, correspondências entre a alegoria e a arte contemporânea das quais Owens subtrai 3 vínculos distintos. O primeiro vínculo diz respeito à distância que uma reprodução preserva do original cujo distanciamento interior produz, no cerne da obra, um objeto que, embora morto, está salvo na eternidade por sua própria condição alegórica. As alegorias carnavalescas não sobrevivem ao sábado das Campeãs; algumas delas, porém, alcançam uma pós-história intensa e de longa duração, enquanto outras são enterradas imediatamente após o final do desfile. Essa espécie de obra-cadáver não pode mais significar de modo transparente, objetivo e imediato. Ela é cópia, e qualquer cópia torna-se necessariamente incompleta. As alegorias são “estranhamente incompletas: fragmentos de ruínas a decifrar”⁵³².

Do barracão onde foi decomposto em pedaços de ferro e plástico, o Cristo Mendigo retornou para ocupar outros espaços, como o espaço dessa tese. Dessa maneira ele faz coincidir, em sua curta vida na passarela, seu passado e seu futuro na ruína que se torna enigma a ser decifrado, dos mesmos tipos de enigma e ruína que Benjamin encontra nos emblemas barrocos. Reabsorvida na paisagem do sambódromo, a alegoria-ruína tornou-se “dissolução e decadência”⁵³³ durante o processo que a afasta de sua origem conduzindo-a para a morte como a caveira que Benjamin propõe ser a outra face – escondida, porém, redentora – da história⁵³⁴. A degradação da natureza do Cristo bíblico na reprodução da imagem suspeita do Cristo monumento mostra o artifício da arte que o Cristo Mendigo carrega em seu peito jamais visto.

⁵³¹ OWENS, *op. cit.*, p. 45.

⁵³² *Idem*, p. 47.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ Ver **Introdução** dessa tese.

O segundo vínculo que Owens tece entre a arte contemporânea e a alegoria benjaminiana se refere à espacialidade da obra alegórica: o que o autor denomina como “especificidade-do-local” demonstra a profunda imersão da obra em seu ambiente. Por isso a obra alegórica aspira a uma monumentalidade que não pertence à história ocidental, de que são exemplos a edificação pré-histórica de Stonehenge, as figuras pré-coloniais Nazca e as pirâmides africanas do Egito. A monumentalidade predispõe à relação dialética que, mesmo circunstancial e transitória, funde a obra na paisagem natural onde é, finalmente, abandonada.

No caso das alegorias carnavalescas, é interessante observar o que aconteceu ao Cristo Mendigo em seu segundo desfile, quando foi atacado, desnudado e quebrado por foliões em desvario. Talvez tenha sido a presença dos mendigos reais que não estavam no primeiro desfile o que levou a massa carnavalesca ao estouro⁵³⁵ de agressividade que afundou, literalmente, a alegoria na pista carnavalesca. Se falasse, talvez o Cristo Mendigo gritasse “*Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*” enquanto provava a força criatural da natureza humana descrita por Benjamin como força da escória do barroco.

Ainda relacionada ao segundo vínculo, Owens destaca a função das mídias visuais contemporâneas de capturar “o efêmero e transitório numa imagem estável e estabilizante.”⁵³⁶ A fotografia e a filmagem de um evento que passa e nunca mais se reconstitui no tempo é, para o autor, o fragmento arbitrário e contingente de toda obra que se constitui também arbitrária e contingente, operação de que o Cristo Mendigo é exemplar. A montagem visual e audiovisual de imagens organiza os recortes das cenas que se constituem como fontes dessa tese. Elas também são as formas de arte tecnicamente reproduzíveis que treinaram o olhar contemporâneo para um novo exercício.

O crítico de arte italiano Omar Calabrese identifica a mudança da visão de mundo em 2 tendências do neobarroco atual que resultam de seu trabalho nos confins, nos limites, nas margens. A primeira reside em “que vivemos hoje num período de total simultaneidade de qualquer objecto cultural”⁵³⁷: tudo está em relação de vizinhança e continuidade,

⁵³⁵ Ver **Capítulo 2** dessa tese.

⁵³⁶ OWENS, *op. cit.*, p. 48.

⁵³⁷ CALABRESE, 1987a, *op. cit.*, p. 69. Quanto ao tema da simultaneidade e seus desdobramentos nas obras fílmicas, ver também NDALIANIS, Angela. **Neo-baroque aesthetics and contemporary entertainment**. Cambridge, London: MIT Press, 2005, 323 p.

e a imagem-paradigma dessa relação é a do comportamento do espectador que, de posse do controle da televisão que assiste, troca insistentemente de canal. Owens também exemplifica a simultaneidade obsessiva que permite mudar o sentido no ato da recepção imagética com as análises acadêmicas que aproximam autores distantes no tempo. Os efeitos dessa nova maneira de ler e pensar o mundo afeta o “sentimento de verificabilidade do real”⁵³⁸: as tecnologias que Benjamin, em sua época, identificou na fotografia e no cinema⁵³⁹ “anulam a confiança na verificação pessoal dos factos”⁵⁴⁰:

A técnica da representação produz objectos que são mais reais do que o real, mais verdade do que a verdade. Mudam desse modo as conotações da certeza: ela já não depende da segurança nos próprios aparelhos subjectivos de controlo, é delegada em qualquer coisa de aparentemente mais objetivo. No entanto, paradoxalmente, a objetividade assim atingida não é uma experiência direta do mundo, mas sim a experiência de uma representação convencional.⁵⁴¹

Logo, para Calabrese, a questão da verdade se invalida.

Mas, em última análise, nunca esteve em voga na arte, o lugar por excelência da ficção. Quando a Igreja proibiu o desfile da alegoria original do Cristo Mendigo por não desejar que fosse mostrada a imagem sagrada na avenida pagã, ela supôs ser o Cristo Redentor uma imagem autêntica de Cristo. O Cristo Mendigo tapado, não pode ser, portanto, a imagem de Cristo: se fosse, não poderia desfilar no sambódromo. Mas, no tempo em que se confunde verdade e não verdade, ou melhor, em que a verdade se vê acuada e obrigada a impor-se num terreno infértil à sua sobrevivência, de que vale ser ou não verdade? No caso do Cristo Mendigo, nada: esse Cristo de mentira representou, no sambódromo, uma espécie de inverdade não cristã que, paradoxalmente, provocou um forte e real clamor nas arquibancadas, nos camarotes e na passarela. Ali ele encenou seu próprio e avassalador efeito de fé sem necessitar de que em nada se acreditasse, dele ou nele.

⁵³⁸ CALABRESE, 1987a, *op. cit.*, p. 69.

⁵³⁹ Ver **Introdução** dessa tese.

⁵⁴⁰ CALABRESE, 1987a, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁴¹ *Idem.*

A terceira correspondência de Owens diz respeito à estratégia de acumulação cuja figura, a paralaxe, prevê a colocação de uma coisa sobre a outra, uma sobredeterminação. Owens explica que a operação de tempo que serve de modelo a essa correspondência é a progressão matemática, sequência de números aparentemente absurda que pode, entretanto, ser decifrada pela mente lógica e científica. A sequência infinita se projeta no tempo e no espaço, ou no espaço-tempo, e nunca se esgota. O resultado, porém, é ritual e repetitivo.

Tecendo uma analogia, podemos considerar a alegoria carnavalesca uma obra única. Mas, em sua pertença ao espaço-tempo do desfile, ela se compromete com o ritmo do samba que se repete do começo ao fim da avenida. A existência de começo e fim estabelece um percurso linear cujo tempo é finito e programado. O samba-enredo é como um mantra que se inicia quando os fogos de artifício abrem o desfile carnavalesco. A música é tocada repetidamente até o final do desfile: depois do apito da dispersão, nenhum tambor será ouvido e nenhuma letra será cantada. O espaço é de procissão progressiva, mas o tempo é de repetição rítmica e sequencial.

No tempo das séries de Calabrese são “satisfeitos quase todos os tipos de fruções possíveis”⁵⁴²: cada instante da trajetória de uma série é diferente. No caso das escolas de samba, algo se mantém e algo se repete enquanto elas evoluem na realização do rito carnavalesco: os foliões repetem-se uma e outra vez no tempo transitório do desfile, seguindo o “ritmo a chamar a atenção sobre si próprio”.⁵⁴³ Por fim, a sequência repleta de tempos diferenciados poderá apenas realizar-se uma última vez se a escola se sagrar uma das 6 escolas campeãs.

O que permanece do desfile de uma escola de samba são suas imagens visuais e audiovisuais, além de nossas imagens mentais. Essas últimas permanecem para sempre, porém, cada vez menos. Na medida em que o tempo passa, elas são evocadas pela memória do corpo carnavalesco com o sentimento de saudade que se faz cada vez mais fraco e incapaz de atualizar o momento fugidio, mas intenso, que passou. Porém, se no neobarroco “Tudo aquilo que aqui devíamos saber é-nos de facto explícita e imediatamente fornecido”⁵⁴⁴, talvez algumas palavras escritas possam provocar a memória desse sentimento, ou o sentimento dessa memória que se esvai no tempo da linguagem, um tempo profundamente alegórico.

⁵⁴² *Idem*, p. 57.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

Capítulo 6

A alegoria e as leis: de Benjamin à Beija-Flor

“... pode-se falar de uma linguagem da técnica que não é a língua especializada dos técnicos.”

Walter Benjamin⁵⁴⁵

“Édipo: *Enigmas! Sempre enigmas!*”

Sófocles⁵⁴⁶

O enredo *O Sonho da Criação e a Criação do Sonho: a Arte da Ciência no Tempo do Impossível*⁵⁴⁷ se baseou numa pesquisa de 9 meses realizada por Paulo Barros em parceria com a Casa da Ciência⁵⁴⁸ da UFRJ. O resultado surpreendeu a passarela no ano de 2004: o Carro do DNA deu fama e reconhecimento ao carnavalesco. E o ano de 2010 viu, após várias frustrações, Barros sagrar-se campeão do concurso das escolas de samba do Rio de Janeiro⁵⁴⁹.

A trajetória de vida de Paulo Barros tem pontos de contato com a de Joãozinho Trinta. Nascido em Nilópolis e integrante de uma família que frequenta a Beija-Flor, o carnavalesco campeão costumava, quando criança, andar pelo barracão da escola, uma experiência que o levou a preferir a prática artística em relação à formação acadêmica⁵⁵⁰:

Não se aprende Carnaval em lugar nenhum: dentro de uma escola de samba exclusivamente. Então eu mergulhei dentro desse universo, fui para dentro do barracão e comecei a aprender como se fazia a roupa, como se fazia um carro alegórico, a questão de ferragem, de madeira, de

⁵⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem*.

Anexo A.(*Mimeo*).

⁵⁴⁶ ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES. **Prometeu acorrentado, Édipo Rei, Medéia**. Tradução de Alberto Guzik, Geir Campos, Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1980, 222 p., p. 80.

⁵⁴⁷ Enredo de Fernando Horta e do próprio carnavalesco.

⁵⁴⁸ Disponível em <http://www.casadaciencia.ufrj.br/>.

⁵⁴⁹ Ver **Capítulo 2** dessa tese.

⁵⁵⁰ Ver **Capítulo 7** dessa tese. A formação acadêmica aqui diz respeito a conteúdos como história e teoria da arte, por exemplo, já que não há um curso superior de artes carnavalescas, no Brasil, com exceção de raros cursos de caráter tecnológico como os do Instituto do Carnaval do Rio de Janeiro.

escultura, de fibra. A gente tem hoje uma referência acadêmica, vamos dizer assim, de profissionais que vêm da Belas Artes, até de Letras - eles entram nesse universo, mas para se aprender a fazer Carnaval efetivamente tem que ser dentro do barracão da escola.⁵⁵¹

Escolas de samba desfilam com um primeiro objetivo: vencer. E não foi diferente na Unidos da Tijuca. Em 2004, na véspera do desfile inaugural de Barros no Grupo Especial, os dirigentes da escola cobravam do carnavalesco a finalização de um carro que exibia, no barracão, apenas um alto cone de ferro com muitas tiras de couro penduradas.



Imagem 22. Detalhe do Carro do DNA, de Paulo Barros, Unidos da Tijuca, 2004⁵⁵²

Mantido em sigilo, o mistério se resolveu na forma mais apolínea que o carnaval carioca já assumiu: presos pelas tiras de couro, 127

⁵⁵¹ *Paulo Barros*. Entrevista gravada no estúdio Cine & Vídeo. São Paulo: Projeto Produção Cultural Brasil, 24 de junho de 2010. Disponível em <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-paulo-barros.html>.

⁵⁵² Disponível em http://oglobo.globo.com/fotos/2010/01/13/13_MHG_DNA1.jpg. em

homens e mulheres vestidos com sungas e pinturas corporais mancharam a avenida com um azul metálico profundo⁵⁵³.

Os figurantes da alegoria representavam os genes que criam a vida. Enquanto o samba “comia solto” no asfalto, bailarinas e bailarinos desenvolviam uma coreografia lenta, em descompasso com tudo o que o público do sambódromo já havia assistido. Como Joãozinho Trinta fizera há exatos 15 anos com *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*, o estreante do Grupo Especial impactou o desfile, desta feita mostrando que carnaval é gente, mesmo que em forma de gene.

Esse carro inaugura a inventiva série de alegorias do carnavalesco: é dele o Carro do Holocausto e o Carro de Tiradentes que substituiu a alegoria proibida⁵⁵⁴. Assim como Joãozinho Trinta em 1989, em 2004 foi a vez de Paulo Barros sofrer o trauma de sair da pista com a estima dos grandes campeões, mas com o troféu de vice. Em 2007, como carnavalesco da Viradouro (escola cujos desfiles já haviam sido anteriormente assinados por Joãozinho Trinta) Barros se queixava, durante uma entrevista depois da apuração dos votos, de que o Rio de Janeiro não compreende seu carnaval. Penso, porém, que foi o carnavalesco quem não compreendeu que jurados de concurso de carnaval costumam ser conservadores: eles evitam arriscar-se para fora do território seguro das normas.

De modo similar, o mundo da arte barroca dá a impressão de ser uma brincadeira de seguir o mestre cujo livro é preenchido por dogmas da retórica e da estilística da época. De acordo com Benjamin, a crítica de que “os dramaturgos da época sentiram-se fortemente obrigados a criar uma forma”⁵⁵⁵ provém de um erro de perspectiva - com Zizek, poderíamos falar de um erro de paralaxe⁵⁵⁶: siderada pela teoria aristotélica da catarse, a crítica desclassificava o *Trauerspiel* por se subordinar à “necessidade” do público:

torna-se difícil concluir se essa necessidade é um valor positivo ou a falência de qualquer juízo crítico. No domínio da história, a questão da necessidade das suas manifestações é, sem sombra

⁵⁵³ *Criador do Carro do DNA deve ganhar prêmio*. Jornal **Folha de São Paulo** On Line. 25/02/2004. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u90598.shtml>.

⁵⁵⁴ Ver **Capítulo 8** dessa tese.

⁵⁵⁵ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁵⁶ Ver **Capítulo 9** dessa tese.

de dúvida e em todos os casos, um *a priori*. O falso ornamento verbal da “necessidade”, com que muitas vezes se decorou o drama trágico barroco, reverbera em muitas cores.⁵⁵⁷

Muitas cores, muitas necessidades: entre a necessidade histórica e a necessidade subjetiva do artista, a necessidade da crítica classicista e romântica era a de atribuir às obras barrocas a qualidade de estágio preliminar do desenvolvimento posterior e superior das obras futuras. A validade da produção barroca como meio funcional e útil da evolução histórica da forma é, contudo, uma hipótese inaceitável para Benjamin, um autor que confia que a própria época produz, paradoxalmente, seu próprio antídoto. A “necessidade” da obra, segundo Novalis (1772-1801)⁵⁵⁸, é somente de estar-aí, um conceito recuperado por Benjamin para responder à resistência da crítica em admitir a posição central da obra na reflexão. Os preconceitos desta crítica resultam em comentários nefastos sobre a tragédia barroca; um deles, exemplificado por Benjamin, considera como pertencente a esse gênero algumas

peças escritas por carrascos e para carrascos. Mas era disso que precisavam as pessoas naquele tempo. Vivendo numa atmosfera de guerras, de lutas sangrentas, elas achavam naturais essas cenas; o que se lhes oferecia era a imagem dos seus costumes, e por isso eles desfrutavam ingênua e brutalmente dos prazeres que lhes eram oferecidos.⁵⁵⁹

Um breve exercício de transpor a lógica desta reflexão às escolas de samba pode revelar mais uma afinidade com a obra barroca. A “imagem dos seus costumes” pode ser relacionada aos hábitos cultivados em meio à pobreza; e a “atmosfera de guerras, de lutas sangrentas” remete ao ambiente violento das favelas e periferias das metrópoles atuais. Além do mais, o que essa população pode classificar como “naturais” seriam os produtos de sua própria miséria; e os “carrascos” barrocos se transfiguram na população suburbana. Por fim, a

⁵⁵⁷ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 39-40.

⁵⁵⁸ Pseudônimo do Barão Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, um dos teóricos românticos mais importantes e fonte em BENJAMIN, 2002, *op. cit.*

⁵⁵⁹ WYSOCKI *apud* BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 41.

citação, se parafraseada em correspondência ao contexto das escolas de samba, poderia se referir a

desfiles montados por miseráveis para miseráveis. Mas é disso que precisam as pessoas em nosso tempo. Vivendo numa atmosfera de violência urbana, elas acham naturais essas cenas; o que se lhes oferece é a imagem dos seus costumes, e por isso eles desfrutam ingênua e brutalmente dos prazeres que lhes são oferecidos.

Essa é exatamente a lógica que Joãozinho Trinta - neste aspecto particular, um benjaminiano – rejeita em sua sentença “Povo gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual”⁵⁶⁰. A mera aplicação da lógica da crítica classicista às escolas de samba se mostra suficiente, e escandalosa, para esclarecer o pensamento conservador sobre a estética carnavalesca.

Um corolário dessa crítica é o entendimento de que as formas carnavalescas não apresentam nada de novo, copiam umas às outras num amálgama homogêneo que, na avenida, resulta numa espécie de tédio visual de um conjunto em que não se destaca a criatividade individual de cada escola. Essa aparente uniformidade remete ao preconceito que Benjamin atribui à ideia de que a submissão dos dramaturgos à poética barroca deixa pouco espaço para a criação de uma peça dramatúrgica que valha por si. Transplantada essa ideia ao sambódromo nesse nosso exercício laboratorial do pensamento, o valor de cada desfile é diminuído em prol da visão do conjunto de quem não vê mais que escolas repetidas, uma após a outra. Desse olhar emanam questionamentos à arte das escolas de samba sobre sua obediência à retórica formal do luxo e da exuberância; e de seu atrelamento à jurisprudência dos manuais. Este é o território das leis.

Pelo regulamento da LIESA, cabe à Riotur os cuidados com o funcionamento da avenida, enquanto o coletivo das escolas de samba principais determina os dias, as horas e local, além da ordem das escolas desfilantes. À Direção Artística dos Desfiles⁵⁶¹ se subordinam 4 comissões: de Concentração; de Cronometragem; de Dispersão; e de Verificação das Obrigatoriedades Regulamentares. Elas fiscalizam os

⁵⁶⁰ Ver **Introdução** dessa tese.

⁵⁶¹ Comissão formada pelo presidente e pelo vice-presidente da LIESA; e pelo Coordenador de Carnaval.

desfiles e determinam as penalidades por normas não cumpridas, tudo apresentado em relatórios específicos. A Comissão de Concentração indica as alterações nas áreas de Concentração⁵⁶² e de Armação⁵⁶³, e define os horários e os itinerários das alegorias no trânsito do barracão ao sambódromo, descritos no Mapa de Concentração de cada escola. Essa comissão também vistoria os locais e os equipamentos, além de coordenar a chegada e a distribuição dos carros em espaços reservados; e define a retirada das alegorias que apresentem riscos potenciais aos componentes das escolas e ao bom andamento do desfile.

A Comissão de Dispersão desempenha tarefas semelhantes, mas relativas à retirada de cada escola da Área de Dispersão a fim de dar acesso à escola. Por suas grandes dimensões, as alegorias recebem maior atenção. A Comissão de Cronometragem acompanha o acionamento do cronômetro no começo e no fim de cada desfile, define o tempo de desfile e estipula penalidades: a escola perde décimos de ponto por minuto de atraso no início ou no final do desfile. A Comissão de Verificação das Obrigatoriedades Regulamentares supervisiona o cumprimento dos deveres de cada escola de samba.

Uma longa lista de proibições inclui delimitações quantitativas: mínimo de 100 figurantes mulheres na Ala das Baianas e de 200 ritmistas na bateria; entre 10 e 15 o número de componentes da Comissão de Frente, e entre 5 e 8 o número de alegorias. E também qualitativas: é proibido mostrar marcas de patrocinadores; apresentar animais vivos; ou colocar a “genitália à mostra, decorada e/ou pintada”⁵⁶⁴. Cada escola carioca do Grupo Especial, hoje, pode ter entre 2.500 e 4.000 figurantes. Somados ao número máximo permitido de 250 membros da diretoria da escola e empurradores de alegoria, na prática as escolas maiores colocam na avenida cerca de 4.300 componentes.

⁵⁶² A Concentração é o local situado na cabeceira da pista, onde as escolas de samba se concentram imediatamente antes de iniciar seu desfile.

⁵⁶³ A Armação é a área imediatamente anterior à Concentração reservada para que seja finalizada a montagem das peças dos carros alegóricos. É na Armação que cada elemento da alegoria é colocado definitivamente em seu lugar.

⁵⁶⁴ **Manual do Julgador do Grupo Especial**. Rio de Janeiro: LIESA, 2006, 34 p., p. 8, Inciso V, Artigo 26. Este é o documento oficial de regimento interno dos desfiles. Foram consultados manuais das últimas 2 décadas, que em quase nada divergem um do outro. As diferenças anuais ficam por conta dos dados circunstanciais como, por exemplo, a lista das escolas de samba que, a cada ano, se modifica; e pequenas variações nos limites de tempo estipulados – de desfile, de permanência nas áreas de Concentração e Dispersão etc.



Imagem 23. Ala das Baianas da Beija-Flor, 2009⁵⁶⁵

Há também normas para a contabilidade do campeonato. Uma Comissão de Apuração se responsabiliza pela legalidade e bom andamento da contagem dos votos dos jurados. No sábado seguinte, durante o Desfile das Campeãs, ao sambódromo retornam as 6 escolas de samba melhor colocadas. Sua premiação provém do lucro da venda de ingressos ao público do sambódromo. Deste lucro, os 5% destinados à LIESA são revertidos na administração do desfile; os outros 95% são divididos num sistema de cotas⁵⁶⁶ entre as escolas campeãs. No desfile comemorativo, as escolas cumprem o mesmo tempo do desfile competitivo e pode faltar apenas uma das alegorias.

Os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro são, desde a década de 50, historicamente organizados em grupos que se modificam todos os anos. Das normas que prevêm essas modificações constam o rebaixamento da(s) última(s) colocada(s) de cada grupo ao grupo

⁵⁶⁵

Disponível

em

http://2.bp.blogspot.com/_w16neW3EfT0/R7LdRdaA41I/AAAAAAAAB3w/OxOe7IYtzSQ/s1600-h/BEIJA+FLOR+BAIANAS.

⁵⁶⁶ 60% é dividido igualmente entre as 6 escolas que alcançaram do 1º ao 6º lugar no concurso, na rubrica de ajuda de custo para o desfile. Os 40% restantes também se destinam a estas escolas, mas por porcentagens diferenciadas: a verba é dividida em 40 cotas que são repartidas desta forma: 11 cotas para a campeã; 8 cotas para a vice; 7 cotas para a escola que tirou o 3º lugar; 6 cotas para a 4ª colocada; 5 cotas para a 5ª colocada; e, finalmente, 3 cotas para a escola que ocupou o 6º lugar no resultado do concurso. Ver *Tabela A6*, nos **Anexos**.

inferior; e a(s) melhor(es) colocada(s) ascendem ao grupo superior. As únicas exceções acontecem no último grupo, de onde não há como ser rebaixado; e no grupo principal, do qual não há para onde subir, pois, como o mundo barroco de Leibniz⁵⁶⁷, esse é o “melhor” grupo de todos. No Desfile das Campeãs, instituído em 1965⁵⁶⁸, retornam à passarela as melhores do grupo principal assim como também as primeiras classificadas no grupo imediatamente inferior que, no ano seguinte, pertencerão ao conjunto mais importante das escolas de samba do carnaval carioca.

Em meio a regulamentos, normas, leis, números, cifras, limitações e controles dos mais diversos tipos acontecem seus desfiles. A extrema visibilidade do espetáculo mundialmente reconhecido traz ao sambódromo pessoas de todo o planeta para assistir e para desfilar. As verbas em jogo são altíssimas, há disputa pela transmissão do desfile, intervenções políticas, financeiras e judiciárias do município e dos governos estadual e federal. Empresas, outros estados e cidades brasileiras, e até mesmo outros países, encomendam às escolas de samba os temas de seus enredos, investindo financeiramente no evento. Tradicionalmente, algumas agremiações possuem um patrono – o benfeitor maior da escola, seu padrinho e financiador -, muitas vezes um empresário de jogo do bicho, o “bicheiro”⁵⁶⁹, que financia parte da criação de suas formas artísticas, as fantasias e alegorias que saltam dos sonhos dos carnavalescos para povoar a passarela do samba.

De 1988 para 1989, o número de escolas do grupo principal subiu de 14 para 18⁵⁷⁰, numa intrincada estratégia em que algumas foram promovidas ou rebaixadas⁵⁷¹ numa manobra de exceção. Também em

⁵⁶⁷ Ver **Capítulo 1** dessa tese.

⁵⁶⁸ PINHEIRO, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁶⁹ Suspeita-se que, principalmente a partir dos anos 90, algumas despesas de certas escolas de samba fazem parte do livro de contabilidade do crime organizado, especialmente do tráfico de drogas.

⁵⁷⁰ Consultar *Tabela A6, nos Anexos*.

⁵⁷¹ Pelo regulamento oficial daquele ano, as 2 últimas classificadas do Grupo 4 desceriam e as 2 primeiras do Grupo de Acesso subiriam. Mas, excepcionalmente, foram promovidas 4 escolas ao Acesso com o intuito de modificar o número de escolas componentes de cada grupo. O regulamento também determinava que, para o Grupo 1, as 5 últimas colocadas de um total de 18 seriam rebaixadas para o Grupo 2 e apenas a campeã do Grupo 2 subiria ao Grupo 1. Se isso acontecesse, restariam 14 escolas no grupo principal. Mas a Lins Imperial, vice-campeã do Grupo 2, impetrou ação na justiça reivindicando o direito de acesso ao Grupo 1 e ganhou a causa. Por esse motivo, a LIESA

medida extraordinária foi reduzida a quantidade de jurados: comumente em número de 4, nesse ano havia apenas 3 jurados por quesito⁵⁷², coordenados pelo Doutor Hiram Araújo, representante da LIESA.⁵⁷³

Uma escola de samba se organiza em exato espelhamento das leis carnavalescas. Tais normas estão dispostas no Regulamento e também no Manual do Julgador, que regula e orienta o julgamento dos concursos tanto quanto o comportamento dos jurados. Esse documento estabelece a agenda e os deveres dos membros do júri e a ordem dos desfiles e, ao mesmo tempo, determina os critérios de julgamento das escolas de samba. A agenda define períodos e datas em que o jurado deverá cumprir sua atividade sob forte esquema de segurança, desde seu primeiro comparecimento à LIESA até o momento de entregar, preenchido, o Original do Caderno de Julgamento do Grupo Especial onde ele escreve as notas dadas na avenida. Ao jurado se exige sigilo completo até o momento em que os resultados finais são divulgados na Apuração que ocorre na tarde da quarta-feira depois do concurso e é transmitida por televisão para todo o país.

Cada jurado deve analisar somente o seu quesito, fazendo um esforço de distanciamento em relação às outras partes e atividades do desfile. Para cada quesito existem critérios que permanecem praticamente os mesmos desde a década de 80. Cada quesito recebe

decidiu pelo não rebaixamento da 14^o colocada a fim de que se totalizasse um número par, com igual quantidade de escolas nas 2 noites de desfile deste grupo, no ano seguinte.

⁵⁷² Os julgadores do desfile das escolas de samba do Grupo 1 de 1989 foram: no quesito bateria, Tião Lima, Cláudio Luiz Mateus e Luiz Carlos Torquato Neto; no quesito harmonia, Glauceмира Maximiana, Djanira Rosário e Walter Lopes Carvalho; no quesito samba-enredo, Hilton Prado, Eny Galvão e João Máximo; no quesito evolução, Luiz Carlos Rezende, Joel Rufino dos Santos e Cláudio Cunha; no quesito fantasias, Paulo Coelho, Marcelo Silva e Suelly Stambovsky; no quesito enredo, Rogério Fróes, Sebastião José de Oliveira e Pedro Arídio; no quesito comissão de frente, Orlando Miranda, Aníbal Miguel Sá Valle e Maria Eliza Manzanillo; no quesito conjunto, Regina Gomes de Oliveira, Mário Cardoso e Pedro Ângelo; no quesito mestre-sala e porta-bandeira, Beatriz Ribeiro Badejo, Ilclemar Nunes e Carlos Wilson; e no quesito alegorias e adereços, Henrique Carvalho, Ricardo Rizzo e Lula Vieira. Disponível em <http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/desfiles/1989-0.htm>.

⁵⁷³ Hoje, Hiram Araújo preside o Centro de Memória da LIESA, em cuja sede me cedeu seu tempo para uma longa conversa. Além disso, o Doutor Hiram, como é conhecido, é um estudioso do carnaval com vasta experiência de vida no mundo das escolas de samba cariocas.

notas de 7,0 a 10,0. Na prática, a maioria das notas ocupa o intervalo que vai de 9,0 à máxima. Como as notas possuem décimos – por exemplo, 8,8 ou 9,6 –, resultam diferenças mínimas de pontuação entre as escolas classificadas: muitas vezes, apenas um décimo separa a escola de samba campeã da vice-campeã. No julgamento de uma escola de samba não de dá nem se acrescenta, mas se retira nota: é como se cada escola entrasse na pista com a nota máxima e décimos lhe fossem retirados cada vez que um jurado encontra defeitos em algum item da escola em sua passagem pela passarela.

Os jurados são em número de 40 – 4 por quesito de julgamento –, distribuídos em 4 grupos que ocupam 4 cabines espalhadas pelo sambódromo, correspondentes aos Módulos 1, 2, 3 e 4. Eles devem evitar qualquer comportamento de espectador: o manual solicita isenção de “emoções e paixões, exercendo, sempre, um distanciamento crítico”⁵⁷⁴, importante porque estão avaliando “expressões artísticas”⁵⁷⁵, portanto, suscetíveis de remeter “ao campo da subjetividade [...] diferente da matemática, onde dois mais dois são sempre quatro.”⁵⁷⁶ O que se pretende é “garantir uma avaliação Técnica”⁵⁷⁷ definida como “o real desempenho e a qualidade”⁵⁷⁸ da apresentação de cada escola, “o resultado real de sua competência artística, técnica e administrativa.”⁵⁷⁹ Concentrar-se na técnica e num único quesito, esse é o primeiro mandamento do julgamento da arte carnavalesca.

No Rio de Janeiro, o desfile das escolas de samba é monitorado por leis municipais, além de ser instruído por resoluções de secretarias do governo da cidade. Por outro lado, os quesitos de julgamento são mais do que elementos de avaliação das escolas de samba: na prática, eles orientam o trabalho do carnavalesco, limitado pelo cumprimento de normas rígidas. Dos anos 30 até hoje, cada quesito apareceu, se fixou ou modificou a partir da experiência: não há teoria que fundamente ou interfira nas definições e determinações dos diversos quesitos. Sua validade e permanência depende de sua eficiência ao transfigurar-se na arte e na performance das escolas de samba. Os quesitos são 10: mestre-sala e porta-bandeira; comissão de frente; evolução; harmonia; conjunto; enredo; samba-enredo; fantasias; bateria; e alegorias e adereços.

⁵⁷⁴ **Manual do Julgador do Grupo Especial**, *op. cit.*, 10.

⁵⁷⁵ *Idem.*

⁵⁷⁶ *Ibidem.*

⁵⁷⁷ *Ibidem.*

⁵⁷⁸ *Ibidem.*

⁵⁷⁹ *Ibidem.*

A **comissão de frente** é o primeiro grupo que desfila. À frente da escola, fantasiados de acordo com o enredo ou de modo tradicional (com fraques ou casacas, estilizados ou não), seus componentes saúdam o público, apresentam a Escola e exibem-se diante das cabines onde se encontram os jurados desse quesito.

O quesito **mestre-sala e porta-bandeira** prevê “a exibição da dança do casal”⁵⁸⁰ que não deve sambar, mas sim, bailar com “meneios, mesuras, giros, meias-voltas e torneados”⁵⁸¹. A função do Mestre-Sala é cortejar, reverenciar, proteger e apresentar a Porta-Bandeira com gestos e posturas elegantes e cortesias. A função da Porta-Bandeira é conduzir e apresentar o pavilhão da escola.



Imagem 24. Mestre sala e porta-bandeira da Beija-Flor, 1989⁵⁸²

A **evolução** é “a progressão da dança de acordo com o ritmo do samba que está sendo executado e com a cadência da Bateria”⁵⁸³. O julgador deve observar a fluência da apresentação.

A **harmonia** é um quesito que frequentemente se confunde com a evolução. No entanto, dela se distingue porque define o entrosamento entre canto e ritmo, enquanto a evolução define a progressão do desfile na avenida.

⁵⁸⁰ *Idem*, p. 33.

⁵⁸¹ *Idem*.

⁵⁸² Disponível em <http://escolassamba.multiply.com/photos/album/4/1980-1989#photo=64>.

⁵⁸³ **Manual do Julgador do Grupo Especial**, *op. cit.*, p. 27.

O quesito **conjunto** compreende todo o desfile: o jurado observa a uniformidade expressa nas formas musicais, coreográficas etc., bem como ”o equilíbrio artístico do conjunto”⁵⁸⁴.

O **enredo** – a criação artística do tema de um desfile escrita em documento – é desenvolvido através da sequência de várias partes: alas, alegorias, fantasias, destaques etc. Ele explicita o tema na avenida, onde são julgadas a criatividade e a representação coerente na passarela. Quanto aos temas nacionais, mesmo não sendo mais obrigatórios, ainda hoje persiste a tradição de se cantar heróis e fatos históricos do país, conteúdos que convivem com: apologias de cidades e estados brasileiros; homenagens a pessoas notáveis ou a “novos mecenas” que, porque pagam, adquirem o privilégio de serem representados como personagens na avenida; reflexões críticas sobre episódios políticos, como na tradição das Grandes Sociedades do século XIX; e narração de episódios e mitos da cultura afro-brasileira; entre outros.

Do **samba-enredo**⁵⁸⁵ o julgador avalia 2 subquesitos: letra e melodia. A letra pode ser descritiva ou interpretativa, que narra o enredo “sem se fixar em detalhes”⁵⁸⁶. A melodia é avaliada por seu ritmo, riqueza melódica, beleza e bom gosto dos desenhos musicais; e pela harmonia musical.

Do quesito **bateria** se analisa a criatividade e a versatilidade do conjunto rítmico; a manutenção e a sustentação da cadência do samba; e a consonância, na performance musical, dos diversos instrumentos.⁵⁸⁷

No quesito **fantasia** não se julgam as indumentárias da comissão de frente, do casal de mestre-sala e porta-bandeira nem dos destaques sobre as alegorias. Todas as outras vestes são avaliadas por sua concepção e adequação ao conteúdo do enredo. Devem ser criativas e portar significado; e estar entrosadas com as outras de sua ala.

Vamos nos deter um pouco mais no quesito **alegoria e adereços**, pois ele define e normatiza os carros alegóricos, objetos centrais dessa tese.

⁵⁸⁴ *Idem*, p. 29.

⁵⁸⁵ O termo samba-enredo surgiu em 1934, quando o sambista Carlos Cachaca nomeou sua composição intitulada *Homenagem de samba-enredo*. Esse termo foi assumido, aos poucos e definitivamente, pelo jargão carnavalesco.

⁵⁸⁶ **Manual do Julgador do Grupo Especial**, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁸⁷ Hoje, no Rio de Janeiro, uma bateria contém em torno de 350 instrumentistas.



Imagem 25. Fantasias, Beija-Flor, 1976⁵⁸⁸

As alegorias são “qualquer elemento cenográfico que esteja sobre rodas”⁵⁸⁹. Os adereços também são elementos cenográficos, mas não se movem sobre rodas. São avaliados apenas as alegorias e os adereços que façam parte do desfile: embora constem da sinopse, na prática alguns deles acabam não entrando na avenida, especialmente por problemas técnicos de locomoção, já que qualquer instabilidade impede o desfile dos imensos veículos. Mas a escola não perde pontos por sua retirada antes de entrar na avenida desde que respeite o número mínimo de carros alegóricos. A agremiação perde pontos se um carro quebra na pista, um tipo de incidente que costuma comprometer também a avaliação de outros quesitos como evolução e harmonia.

Outro parâmetro de julgamento é a adequação de alegorias e adereços ao enredo cujo conteúdo eles devem traduzir visualmente. Os jurados avaliam a criação artística bem como a “impressão” causada por suas formas e cores distribuídas na composição; e os efeitos decorrentes do entrosamento entre os elementos plásticos e imagéticos do desfile. Os destaques e figuras de composição – os corpos que povoam as alegorias – estão incluídos no julgamento.

Também se observa os acabamentos na confecção e construção dos elementos alegóricos e das partes tradicionalmente esquecidas: as traseiras dos carros e os geradores devem ser igualmente cenografados e o jurado penalizará as escolas cujas alegorias deixarem à mostra

⁵⁸⁸ Disponível em <http://www.almanaquebrasil.com.br/especiais/historias-tocantes-chocantes-deslumbrantes/>.

⁵⁸⁹ **Manual do Julgador do Grupo Especial**, *op. cit.*, p. 30.

fragmentos que não integrem a construção visual do enredo. Essa penalidade atinge aqueles pedaços de máquinas de efeitos e de material bruto ou construtivo – como armações de ferro, madeira ou isopor – que ficam visíveis porque não decorados por falta de tempo ou negligência no trabalho final de acabamento.

Por fim, não cabe aos julgadores observar o limite quantitativo de alegorias de cada escola; qualquer tipo de retrocesso das alegorias na pista; ou a exibição de *merchandising*. Todos implicam em perdas na pontuação, mas elas são decididas pelas comissões organizadoras.

O mundo artístico do desfile, longe de ser aquele território de liberdade que muitas vezes se atribui ao carnaval, mostra-se como um espetáculo cuja extrema organização estabelece uma moldura para a criação plástica, musical, cenográfica, literária e coreográfica das escolas de samba. Ao concurso carnavalesco não são cabíveis as noções românticas de mundo ideal e simbólico: ao pensar, montar e realizar sua performance, os artistas do carnaval se encontram previamente atados às normas rígidas dos manuais e regulamentos das escolas de samba. Entretanto, não é fácil discernir se sua arte se conforma a partir das normas ou vice-versa: em seu acontecer, o fenômeno define as regras que definem o próprio fenômeno. A história dessas leis, portanto, não se mostra evolutiva, determinista ou objetiva: ela é tão plástica e permeável quanto a própria arte do carnaval.

Segundo João Adolfo Hansen, a história das alegorias distribui as práticas, as leis e as técnicas dos emblemas da arte em 3 classificações distintas: a alegoria dos poetas, greco-romana e expressiva; a alegoria dos teólogos, cristã e interpretativa; e a alegoria renascentista, que inclui as obras maneiristas e barrocas.⁵⁹⁰ Seu esquema didático favorece o esclarecimento do mundo das alegorias; no entanto, deve-se levar em conta que elas não são figuras de linguagem, procedimentos ou conceitos que se entregam docilmente a qualquer classificação, seja de gênero, seja de estilo. Hansen assim sintetiza a noção de “alegoria”:

A alegoria é a metáfora continuada como tropo do pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que

⁵⁹⁰ Tecnicamente, além do desenvolvimento conceitual e histórico das alegorias, o livro de Hansen oferece bibliografia comentada e glossário úteis para a pesquisa das fontes históricas das alegorias.

está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento⁵⁹¹

O atrelamento de um primeiro termo (próprio) a um segundo (figurado) é o procedimento construtivo mais comum do modo retórico e poético com que a Antiguidade clássica e a Cristandade definiam a expressão alegórica e sua técnica de representar e personificar abstrações. A primeira classificação de Hansen, da alegoria dos poetas, apresenta estrutura mimética e representa por semelhança. Um breve desvio será necessário para problematizar as “deformações que a alegoria filosófica dos gregos conheceu transitando pelos diferentes universos culturais”⁵⁹².

Goulet e Dahan questionam a existência da alegoria grega suspeitando, em primeiro lugar, da amplificação dos usos do termo “alegoria” depois do advento da Cristandade. Mesmo reconhecendo em Platão e nos estóicos alguns métodos e práticas que serão, mais tarde, identificados como alegóricos, os autores verificam algum descompasso entre a noção de alegoria e os procedimentos lingüísticos metonímicos e metafóricos que apelam ao “senso literal figurado”⁵⁹³. O abuso acrítico do conceito responde ao desejo universal, nas diversas culturas e épocas, de entender poemas, obras de arte e oráculos como “criações do espírito”⁵⁹⁴ que dissimulam seus sentidos “sob o véu de uma representação obscura ou anódina”⁵⁹⁵.

A fim de precisar o que concerne às alegorias gregas, Goulet e Dahan estabelecem 4 condições: em primeiro lugar, a alegoria é uma criação artística; não é, portanto, invenção de deuses, discursos de personalidades históricas ou sobre fatos históricos. Em segundo lugar, a alegoria é obra de um criador, um autor ou um artista. Em terceiro lugar, ela é uma comunicação gerada por métodos determinados e responde a leis, mesmo que essas leis sejam tomadas como arbitrárias. Por último, seus sentidos não se submetem ao que o artista pretendeu comunicar: a alegoria está sempre aberta às leituras particulares do leitor da escrita ou

⁵⁹¹ LAUSBERG *apud* HANSEN, 1986, *op. cit.*, p. 1.

⁵⁹² DAHAN e GOULET, *op. cit.*, p. 5. No original: “*les déformations que l’allégorie philosophique des Grecs a connues en passant dans des univers culturels différents.*”

⁵⁹³ *Idem*. No original: “*sens littéral figuré.*”

⁵⁹⁴ *Idem*, p. 6. No original: “*créations de l’esprit*”.

⁵⁹⁵ *Ibidem*. No original: “*sous le voile d’une représentation obscure ou anodine.*”

do observador da imagem alegórica. Os autores concluem que, a despeito das acomodações a que foi submetida, “a alegoria é em seu princípio pouco compatível com uma interpretação literal e histórica”⁵⁹⁶.

No exercício de aplicação dessas condições ao Cristo Mendigo se pode perceber, em primeiro lugar, que essa alegoria foi renegada pela Igreja a partir da interpretação de seu próprio livro de história, a *Bíblia*. Se à representação carnavalesca do protagonista desses livros, o Cristo, foi negado o valor religioso, só resta à alegoria da Beija-Flor ser criação artística. Em segundo lugar, a alegoria em questão possui um artista criador, Joãozinho Trinta⁵⁹⁷, de quem é uma obra quase clássica por ser única, original, podendo até mesmo ser considerada, nesse contexto, uma obra aurática. Em terceiro lugar, considerados os manuais e os regulamentos do concurso⁵⁹⁸, o Cristo Mendigo respondeu às rígidas leis carnavalescas mesmo depois de proibido, embora possa se considerar que ainda afrontasse as leis eclesiásticas e jurídicas que embasaram sua proibição. Em quarto lugar, se o Cristo Mendigo revela uma história, ela não remete à literalidade dos Evangelhos o que, de resto, nem as figuras do Jesus histórico ou do Jesus bíblico o fazem. Verdadeira obsessão da pesquisa contemporânea, o Jesus histórico mostra-se um problema complexo cuja alegoria podemos detectar nas palavras atribuídas ao próprio Jesus: “Sabeis como interpretar a aparência do céu e da terra; mas por que não sabeis interpretar o tempo presente?”⁵⁹⁹ Quanto a isso, de acordo com o historiador Dominic Crossan, Jesus é uma questão quase inviável para a história do “tempo presente” porque, além de suas fontes serem distantes e obscuras, sua investigação embute a própria crença dos historiadores, o que conduz à confusão entre história e teologia. A teologia, por sua vez, tende a rejeitar o Jesus histórico por entender que sua figura contradiz o Jesus bíblico.

⁵⁹⁶ *Ibidem*. No original: “l’allégorie est en son principe peu compatible avec une interprétation littérale et historique des texts.”

⁵⁹⁷ Ver, no **Capítulo 9** dessa tese, o debate mais aprofundado sobre a autoria do Cristo Mendigo.

⁵⁹⁸ Não fazemos referências às leis municipais, mas elas também podem ser acrescentadas às normas carnavalescas sem qualquer prejuízo para a presente argumentação.

⁵⁹⁹ CROSSAN, John Dominic. **O Jesus histórico**. A vida de um camponês judeu do Mediterrâneo. Tradução de André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1994, 521 p., p. 17.

Walter Benjamin esboça na *Tese I* de seu último escrito “uma associação paradoxal entre o materialismo e a teologia”⁶⁰⁰:

Como todos sabem, deve ter havido um autômato, construído de tal maneira que, a cada jogada de um enxadrista, ele respondia com uma contrajogada que lhe assegurava a vitória da partida. Diante do tabuleiro, que repousava sobre uma ampla mesa, sentava-se um boneco em trajes turcos, com um narguilé à boca. Um sistema de espelhos despertava a ilusão de que essa mesa de todos os lados era transparente. Na verdade, um anão corcunda, mestre no jogo de xadrez, estava sentado dentro dela e conduzia, por fios, a mão do boneco. Pode-se imaginar na filosofia uma contrapartida dessa aparelhagem. O boneco chamado “materialismo histórico” deve ganhar sempre. Ele pode medir-se, sem mais, com qualquer adversário, desde que tome a seu serviço a teologia, que, hoje, sabidamente, é pequena e feia e que, de toda maneira, não deve se deixar ver.⁶⁰¹

Na interpretação que Michael Löwy fornece dessa tese, Benjamin coloca sob suspeita o materialismo histórico: “este autômato, esse manequim, esse boneco mecânico, não é capaz de ganhar a partida.”⁶⁰² Vencer o jogo significa, em primeiro lugar, “interpretar corretamente a história”⁶⁰³ dos oprimidos contra a versão dos opressores; e, depois, vencer o fascismo dominante no momento histórico e trágico que levou Benjamin à morte, ele mesmo um judeu perseguido que, para não se entregar à polícia francesa mancomunada com o nazismo, se suicidou⁶⁰⁴ logo depois de escrever as teses *Sobre o Conceito de História*⁶⁰⁵.

⁶⁰⁰ LÖWY, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁰¹ BENJAMIN, Walter. *Tese I*. In: LÖWY, *op. cit.*, p. 41. As aspas constam do texto original.

⁶⁰² LÖWY, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁰³ *Idem.*

⁶⁰⁴ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: Brasiliense, 1982, 95 p.

⁶⁰⁵ BENJAMIN, 1994, *op. cit.*, p. 222-233.

Löwy compreende a alegoria benjaminiana⁶⁰⁶ do anão escondido sob a mesa com o sentido de que, numa época racionalista, a teologia deve permanecer oculta no interior do materialismo. Com essa imagem, Benjamin pretendia deixar “um conselho aos leitores do documento: utilizem a teologia, mas não a mostrem.”⁶⁰⁷ A inversão da relação entre o anão teológico e mestre do autômato materialista no final da tese mostra, de acordo com Löwy, a “complementaridade dialética”⁶⁰⁸ entre teologia e materialismo histórico que alternam suas posições na história. Se na escolástica a filosofia era serva da teologia, a teologia benjaminiana – que não serve às forças divinas, mas à “força explosiva, messiânica, revolucionária do materialismo histórico”⁶⁰⁹ – deseja ser útil ao combate ao fascismo. Mais do que mera teologização do marxismo ou instrumento auxiliar na construção da “teologia da revolução”⁶¹⁰, Benjamin retoma o “caráter ‘hebraico’ do primeiro cristianismo”⁶¹¹.

Slavoj Žizek mostra que retomar o primeiro cristianismo é fazer valer a fala de Cristo: “não vim trazer a paz, mas a espada (Mateus, 10; 34)”⁶¹². A teologia deveria, então, incentivar a eliminação dos inimigos: como respeitar Hitler, quando a prova ética é menos salvar as vítimas do que eliminar aqueles que as produzem? A alegoria de Benjamin, em seu primeiro sentido ainda não invertido, corresponde ao cristianismo combatente, similar àquele a que se refere Michel Baigent⁶¹³ em sua incansável busca por um jamais encontrado manuscrito antigo.

Segundo Baigent, o manuscrito que provaria a existência real de Cristo teria sido escrito em 45 d.C., ou seja, ainda na época em que viveu Jesus, e hoje estaria extraviado ou oculto nos corredores do Vaticano. O objetivo do autor é mostrar um Jesus que, na história, teve uma vida muito diferente da descrita nos evangelhos canônicos de Mateus, Marcos e Lucas, também ditos sinóticos; e de João. Entre surpreendentes conclusões, o autor sugere que Cristo não morreu na

⁶⁰⁶ Segundo Löwy, retirada de um conto de Edgar Allan Poe, *O jogador de xadrez de Maelzel*, no qual o protagonista é um jogador de xadrez que é manipulado por um anão.

⁶⁰⁷ LÖWY, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁰⁸ *Idem*, p. 45.

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

⁶¹⁰ *Idem*, p. 46.

⁶¹¹ *Ibidem*.

⁶¹² ŽIZEK, 2006, *op. cit.*, p. 194.

⁶¹³ BAIGENT, Michael. **Os manuscritos de Jesus**. Relendo o maior segredo da história. Tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, 300 p.

cruz, baseando-se no episódio da delação de Judas: quando Jesus insinua, no Jardim das Oliveiras, que sabe que Judas vai traí-lo, Baigent interpreta essas palavras como um sinal de uma conspiração que envolve judeus da seita dos *sikaris* – à qual pertenceriam o próprio Jesus e Judas Iscariotes (ou *sikariotes*) – para retirar o Cristo da Palestina e conduzi-lo ao Templo de Elefantina, no delta do Rio Nilo, onde Jesus teria sido educado e iniciado nos mistérios durante o período de sua vida não mencionado nos evangelhos. O Jesus bíblico, porém, é outro: ele atende às metas da teologia cristã que, segundo Lentsman,

Quando renunciou ao seu papel progressista e tornou-se uma força reacionária, seus ideólogos estabeleceram como seu objetivo principal não esclarecer a verdadeira evolução histórica da religião cristã, mas salvar na medida do possível o prestígio vacilante dos dogmas clericais.⁶¹⁴

Pelo pouco interesse da Igreja na história científica, sua teologia ressalta, nas fontes – o Novo Testamento; os escritos dos apologistas cristãos e dos Padres da Igreja; as obras heréticas e os evangelhos apócrifos excluídos da *Bíblia*, fontes por oposição; e a produção das primeiras comunidades cristãs em papiros e inscrições -, a valorização dos dogmas que fazem a figura de Jesus mais útil como imagem simbólica do que como personalidade histórica.

Vamos nos deter um pouco na condição com que Goulet e Dahan referem os sentidos emanados da materialidade da obra alegórica que ultrapassam aquilo que o artista pretende comunicar. O historiador católico Armindo Trevisan, ao pesquisar a imagem do rosto de Cristo, concluiu que

Até o século XVII, a Arte Cristã representava estados de espírito. Com o Barroco passou a representar estados de ânimo, ou seja, atitudes ligadas às reações emocionais dos membros da hierarquia eclesiástica e dos fiéis. A arte cristã tornou-se *passional* e, às vezes, ressentida. Tornou-se, também, programática,

⁶¹⁴ LENTSMAN, Jacó Abramovitch. **A origem do cristianismo**. Tradução de João Cunha Andrade. São Paulo: Editora Fulgor, 1963, 231 p., p. 31.

antecipando as modernas técnicas de comunicação.⁶¹⁵

A queixa pelo dano sofrido pela imagem de Cristo a partir do “enfraquecimento de sua dimensão simbólica”⁶¹⁶ é uma sentença de um pesquisador cristão. Quando Trevisan lamenta a perda gradual do aspecto simbólico da imagem por parte dos artistas modernos, a essa “perda” ele agrega o caráter de “programa” de comunicação de massa iniciado no século XVII que, por sua extrema competência na arte de ampliar a necessidade de remeter-se às massas, extrapola o objetivo de catequização na suprema alienação do consumo verificada em nossos dias. O resultado é que, em nosso mundo alienado e alienante, torna-se cada vez mais difícil produzir uma imagem que alimente a alma religiosa.

No caso do Cristo Mendigo, depois de “excomungada” sua exibição pela instituição que detém os direitos sobre os mistérios da fé, essa alegoria converteu sua queda na reviravolta final para tornar-se imagem adorada no contexto carnavalesco. Era esse o projeto de Joãozinho Trinta? Não: o Cristo Mendigo imaginado pelo carnavalesco adentrou na passarela do samba deposto da materialidade projetada pelo artista, assim como também extrapolou qualquer comunicação pretendida. E mesmo as “modernas técnicas de comunicação de massa”, assim como a massa do sambódromo, foram surpreendidas pela alegoria.

Enfim, se há uma mensagem a ser apreendida do advento do Cristo Mendigo no que concerne à efetividade do que o artista quis comunicar com a obra, ao efeito emocional no público e à degeneração da arte no processo da comunicação de massa, a contribuição dessa alegoria seria a de que nada substitui a complexidade das variáveis. Arte e religião, técnica e comunicação se fundem a partir da entrada da obra no mundo. E a resposta do mundo algumas vezes supera as apostas tanto da arte quanto da teologia, assim como os esforços da técnica e da comunicação.

A analogia entre a alegoria do Cristo Mendigo e o símbolo eclesiástico do Cristo nos reconduz a Hansen a fim de lidar, a seguir, com a alegoria teológica. A tabela abaixo lista uma série de antinomias correspondentes às diferenças entre as alegorias dos poetas (grega) e dos teólogos (cristã).

⁶¹⁵ TREVISAN, *op. cit.*, p. 243.

⁶¹⁶ *Idem*, p. 244.

A intenção da elaboração dessa tabela não é sublinhar as diferenças entre as alegorias, mas de poder dar à leitura a possibilidade de entender que o procedimento intencional do alegorista não garante o reconhecimento de sua intenção pelo público.

*Tabela 5. Alegoria dos poetas e alegoria dos teólogos*⁶¹⁷

Alegoria dos poetas	Alegoria dos teólogos
Construtiva	Interpretativa
Antiguidade greco-romana e cristã	Medieval cristã
Mimese, semelhança	Figura, tipo, exemplo
Expressão artística	Interpretação religiosa
Modo de falar	Modo de entender
Criativa	Crítica
Semântica das palavras	Semântica das realidades
Ornamenta o discurso	Corresponde às coisas
Retórica	Hermenêutica
Normas e vocabulário temático	Essencialismo
<i>Topoi e loci</i>	Mundo e Bíblia
Regras para autor e leitor	Dogmas do Antigo e do Novo Testamento
Símbolo lingüístico	Simbolismo natural
Convenção lingüística de um discurso	Guardiã do sentido primeiro das coisas

Além disso, não é tão simples determinar quando um autor escreve alegoricamente. Por exemplo, embora o *Livro do Apocalipse* de João tenha sido escrito como alegoria dos poetas, sua interpretação exige uma entrada nos significados enigmáticos do texto: se a imagem do fim dos tempos é de difícil decifração do ponto de vista da retórica antiga, na hermenêutica cristã ela significa a própria revelação da Verdade. O que se pode concluir é que, a partir do palimpsesto da Cristandade – o procedimento de raspar o texto antigo para, sobre seus vestígios, escrever a boa nova cristã – não há mais pureza nos sentidos alegóricos. Adentrada a Idade Média, a alegoria acaba confundindo em seu interior o terreno e o divino, o sagrado e o profano. Dessa confusão surge a alegoria barroca.

Pode-se tentar vincular o debate benjaminiano em torno da antinomia símbolo-alegoria ao de outra antinomia, diacronia-sincronia. Segundo Hansen, os românticos censuraram o lapso entre o figurado

⁶¹⁷ Tabela elaborada pela autora dessa tese a partir das tipologias históricas de alegoria, segundo HANSEN, *op. cit.*, 1-4 pp.

(segundo termo) e o próprio (primeiro termo) da alegoria por abrir um espaço indesejado para a “progressão lenta de uma série de momentos”⁶¹⁸. É, todavia, nesse mesmo intervalo que se introduz o elemento diacrônico da retórica antiga; e é justamente na introdução do diacrônico no sincrônico que Walter Benjamin desenvolve sua ideia de que a expressão alegórica mostra como a história pode retornar para contribuir com a crítica do momento presente e do próprio passado onde encontra sua origem. O que resulta do procedimento alegórico de Benjamin é o encontro com o outro oprimido que não pode contar sua própria história. Segundo Hansen,

Fazendo da alegoria a máquina-ferramenta da modernidade e pensando-a como antídoto contra o mito, ao mesmo tempo que a incorpora como método de escrita e de crítica, Benjamin a propõe como o *outro* da História: “Lendo no ‘outro’ da alegoria o reprimido da História, ele não consegue encontrar sua expressão através dos dominados, mas só através dos dominadores.”⁶¹⁹

Hansen ainda propõe um exercício de contracrítica pelo exame da oposição entre a produtividade da alegoria benjaminiana e o “historicismo radical”⁶²⁰ de Georg Lucács (1885-1971), adversário da alegoria barroca que busca apoio na “querela romântica contra a alegoria”⁶²¹. Para Lucács, a alegoria é uma forma inferior e o artista contemporâneo se tornou um formalista incapaz de transcender seu pequeno “mundo de fragmentos e mercadorias”⁶²²; ou então, ele é ainda aquele que “propõe reacionariamente a transcendência num mundo em que ela é ideologia”⁶²³.

Ao defender a arte engajada com representação realista Lucács, nos dizeres de Hansen, generaliza o modelo alegórico medieval perdendo os mesmos sentidos históricos e críticos que desejaria valorizar. Na crítica lucácsiana, a obra alegórica dominada pela transcendência se posiciona entre 2 negatividades fracassadas: em um

⁶¹⁸ HANSEN, *op. cit.*, p. 6.

⁶¹⁹ *Idem*, p. 8. João Adolfo Hansen atribui o que está entre aspas nessa citação a Edgar Wind.

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ *Ibidem*.

⁶²² *Ibidem*.

⁶²³ *Ibidem*.

pólo está o “ainda não” das obras sem autonomia cujo objeto depende do lado de fora, da eternidade e da transcendência; no outro, o “não mais” reintroduz o niilismo na arte contemporânea não realista:

Enquanto categoria estética – ela própria problemática – a alegoria dá, com efeito, uma expressão estética a certas concepções de mundo, cujo caráter é justamente o de dissociar o mundo, fundamentando-o numa transcendência essencial (*sic*), cavando um abismo entre o homem e o real. Se a alegorização, enquanto orientação de estilo, é esteticamente tão problemática, é porque implica, no artista, uma concepção de mundo que recusa, por princípio, o mundo terreno...⁶²⁴

Lucáks vê a recusa de mundo “cavando um abismo entre o homem e o real”; Benjamin, ao contrário, transforma o mesmo abismo em pensamento crítico de um mundo que é impossível rejeitar, mas possível – embora difícil – transformar. Quando o tema é a transformação do mundo, o conceito de alegoria de Benjamin se reflete no *Verfremdungseffekt* - efeito-V, de distanciamento ou estranhamento -, a proposta de Bertolt Brecht (1898-1956)⁶²⁵ para um reposicionamento estratégico da topologia do próprio no *topos* do outro.

Benjamin encontrou no teatro épico de Brecht uma arte ao serviço da transformação social e que diz respeito à vida antes do que à teoria. A proposta de Brecht de fazer operar o olhar estranho que se distancia da obra para descobrir as condições de interrupção da história no ato revolucionário tem como paradigma o herói não trágico do drama barroco alemão. As condições externas que invadem a dramaturgia brechtiana, assim como seu palco, instalam a crítica dialética cuja lógica se aplica e confunde, em uma “boa” confusão, as relações sociais com as relações internas à arte teatral, especialmente entre o diretor e o ator. Desse modo, o homem que é modificado pelo ambiente pode por sua vez modificá-lo através da arte, interrompendo o fluxo da vida real com o assombro causado pela dialética ficcional de Brecht. Numa imagem de pensamento, Benjamin conclui que

⁶²⁴ LUCÁKS *apud* HANSEN, *op. cit.*, p. 10.

⁶²⁵ Dramaturgo, teórico, ator e crítico teatral alemão contemporâneo e amigo de Walter Benjamin.

se a torrente das coisas se quebra no rochedo do assombro, não existe nenhuma diferença entre uma vida humana e uma palavra. No teatro épico, ambas são apenas a crista das ondas. Ele faz a existência abandonar o leito do tempo, espumar muito alto, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito.⁶²⁶

A “luta do rochedo com o mar”⁶²⁷ é uma expressão alegórica que consta da letra de samba enredo *É hoje* do desfile da União da Ilha do Governador de 1981. Outro fragmento desse mesmo samba é citado por Afonso Fonsêca para reaver a já madura disputa entre “conservação do que é tradicional e da necessidade de modernização”⁶²⁸, entre o espetáculo que a crítica costuma concentrar na visualidade do desfile e a tradição cujo guardião mais freqüente é o samba. Carro alegórico e samba-enredo equivalem, entretanto, às cristas das ondas que, para Benjamin, são “apenas”, nada mais do que cristas das ondas, pois o segredo está escondido no fundo do mar. O distanciamento brechtiano interrompe o fluxo “*anadiômeno*”⁶²⁹ para não mais nos deixarmos hipnotizar pelo ritmo aparentemente eterno das ondas batendo incessantemente nas areias da praia. Entre alegoria e samba, vida e palavra, o importante é que se interrompa o ritmo, o fluxo da crítica que se repete e repete, com o objetivo de “espumar muito alto” aquilo que está aparentemente perdido nas profundidades abissais do oceano.

Distanciar – ou, antes, “estranhar” – é o contrário de ensimesmar-se, mas tampouco é sair do mundo ou recusá-lo. Estranhar é afastar-se para poder criticar as coisas do mundo com o objetivo de produzir as condições do trânsito dialético entre o outro e si mesmo no território da partida entre alteridade e identidade. O resultado é que tanto a alegoria quanto o estranhamento brechtiano se colocam, ambos, no espaço crítico

⁶²⁶ BENJAMIN, Walter. *Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht*, p. 78-90. In: BENJAMIN, 1994, *op. cit.*, p. 90.

⁶²⁷ Fragmento do samba-enredo *É Hoje*, composição de Almir da Ilha para o desfile de 1981 da GRES da União da Ilha do Governador. Disponível em <http://www.velhosamigos.com.br/DatasEspeciais/diadecarnaval8.html>.

⁶²⁸ FONSÊCA, Afonso. *A tal dicotomia do samba*, 2007. Disponível em <http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-263.htm>.

⁶²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 1998, 260 p., p. 33.

em que a reflexão melancólica e solitária pode criar as obras destinadas ao coletivo⁶³⁰.

Confirma Sciarretta⁶³¹:

A categoria central da estética de Brecht é o *Estranhamento* (termo já consagrado para traduzir *Verfremdung*, e que não induz a erro como o termo *distanciamento*). Esta categoria é válida no campo da dramaturgia, e está vinculada à teoria da montagem como foi formulada por Eisenstein⁶³². O estranhamento resolve o velho paradoxo do ator formulado por Diderot⁶³³. Dinamiza e objetiva a experiência do espectador estabelecendo entre este e a representação um vínculo dialético em lugar de uma passiva relação de identificação ou de ensimesmar-se.⁶³⁴

Sciarretta, ao vincular a teoria de Lucács ao estranhamento de Brecht, afirma que “Brecht, tendo aceitado num princípio as ideias de Lucács sobre a tipificação, avançou mais e abandonou o curso relativo,

⁶³⁰ Ver **Capítulo 1** dessa tese.

⁶³¹ Tradutor para o espanhol do *Pequeno Organon* de Brecht.

⁶³² EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich. **A forma do filme**. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002, 228 p.; ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo. A dramaturgia da forma em “Stuttgart” (1929)**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 372 p.

⁶³³ DIDEROT, Denis. *O paradoxo do comediante*. In: **Textos escolhidos**. Tradução de Marilena Chauí e Jacó Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979, 209 p. (Coleção Os Pensadores) Esse texto antecipa, na história da teoria teatral, a discussão sobre a necessidade de treinamento do ator.

⁶³⁴ SCIARRETTA, Raúl. *Enfoques para un estudio de Brecht*, pp. In: BRECHT, Bertolt. **Breviário de estética teatral**. Traducción de Raúl Sciarretta. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963, 74 p., p. 8-9. No original: “La categoría central de la estética de Brecht es la Extrañación (término ya consagrado para traducir *Verfremdung*, y que no induce a equívoco como el término *distanciamento*). Esta categoría vale en el campo de la dramaturgia, y está vinculada a la teoría del montaje tal como fuera formulada por Eisenstein. La extrañación resuelve la vieja paradoja del actor formulada por Diderot. Dinamiza y objetiva la experiencia del espectador estableciendo entre éste y la representación un vínculo dialéctico en lugar de una pasiva relación de identificación o ensimismamiento.”

linear, para mover-se em torvelinho.”⁶³⁵ Essa é também a inclinação de Benjamin que, da apartação entre alegoria e símbolo, acatou o intervalo entre os 2, o que Lucáks rejeitava por lhe parecer essa uma reflexão estética e politicamente improdutivo.

Em sua crítica da visão negativa de Lucáks sobre a alegoria, Hansen destaca que a arte que o teórico húngaro considera decorativista, dogmática, instrumentalista e finalista esconde um historicismo, um “etapismo na arte”⁶³⁶ em que a alegoria concorre para o “apagamento da própria história em nome da História”⁶³⁷. Mas, surpreendentemente, Lucáks salva a alegoria carnavalesca que Hansen, por sua vez, desvaloriza:

salvo a do Carnaval, a alegoria é má – e, com maior rigor, mesmo a do Carnaval, pois o marquês francês sambando na avenida sucessiva e progressista suprime o *típico*, termo empregado por Lucáks para qualificar o que é totalmente determinado. A alegoria da peruca francesa e rococó oculta a realidade do cabelo favelado e pixaim, que nela se aliena. A comissão julgadora cobra perucas pixaim. Aqui, não se fala mais de arte, coisa aliás de pouca importância, senão como instrumento.⁶³⁸

Lucáks salva a figura do nobre europeu “sambando na avenida”. A ironia de Hansen não logra ver mais do que ausência de arte no “cabelo favelado e pixaim” escondido sob a peruca “francesa e rococó”. Para ele, o adereço não passa de “instrumento” e, desse modo, se perde para a arte; ademais, ele solicita a presença da realidade “oculta” do pobre e negro, realidade que foi alienada do espaço de uma suposta “avenida sucessiva e progressista”: a imagem carnavalesca não passa de algo “que o próprio símbolo finge desconhecer”⁶³⁹. Desprezada pelo

⁶³⁵ *Idem*, p. 10. Em espanhol: “Brecht, habiendo aceptado en un principio las ideas de Lukács sobre la tipicación, há avanzado más y ha abandonado el curso relativo, lineal, para moverse em torbellino.”

⁶³⁶ HANSEN, *op. cit.*, p. 10.

⁶³⁷ *Idem*.

⁶³⁸ *Ibidem*. Grifado no original.

⁶³⁹ *Ibidem*.

símbolo, resto “de pouca importância”⁶⁴⁰, para Hansen, a alegoria carnavalesca é lixo.

Mas é do lixo que Joãozinho Trinta fez o carnaval de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* E foi na lata de lixo da crítica que Benjamin catou a técnica alegórica para aproveitar sua imagem escandindo ao máximo os mínimos intervalos de espaço e de tempo, tal qual o cálculo infinitesimal barroco. Se não se pode progredir na linha reta do tempo progressista⁶⁴¹, talvez se possa dividir mais e mais o instante pelo lado de dentro do *Jetztzeit*, o tempo de agora de Benjamin, a partir de 2 temporalidades distintas. De uma delas a imagem é o relâmpago, o raio, o *flash* inesperado do conhecimento que chega como um fragmento instantâneo que marca, que choca. O susto causado pelo acontecimento súbito comunica a memória do que foi esquecido que é, nessa operação, inesperadamente atualizado. Esse é o tempo do símbolo.

Ele convive com a segunda temporalidade, que é alegórica: lenta, ela se desenrola em séries e seqüências que esbarram na sua própria inabilidade de contornar os obstáculos do pensamento. Na impossibilidade de seguir em frente, o tempo dobra-se sobre si mesmo, retorna ao zero e se reinventa em repetições que, não podendo retomar o mesmo caminho, acabam por diferenciar-se pela própria tentativa de repetição do mesmo.

Repetição e diferença estabelecem o ritmo do tempo de agora, assim como também da leitura alegórica. Curtos *insights* e longas reflexões sobredeterminam suas performances reflexivas. Uma temporalidade espelha tão perfeitamente o objeto que hipnotiza o pensamento, tornando impossível prosseguir; a outra temporalidade, porém, é tão distinta de sua origem que a ela não pode mais retornar. Ambas se mesclam nas pistas subterrâneas da decifração das alegorias. A estranha apoteose do Cristo Mendigo é como um *grand finale* eloqüente que envolve tanto o que foi proibido de exibir quanto o que a alegoria mostrou na avenida. Dessa maneira ela carregou em si as diferenciais de tempo que a definem tanto como obra contemporânea quanto como alegoria estranha à sua época.

Didi-Huberman⁶⁴² encontra no pensamento de Benjamin inspiração para conceber as diferenciais do tempo incrustadas em toda e

⁶⁴⁰ *Ibidem.*

⁶⁴¹ Ver **Introdução** dessa tese.

⁶⁴² DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Historia del arte o anacronismo de las imágenes. Traducción de O. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, 384 p.

qualquer imagem. Entretanto, não são todas elas promissoras à sua proposta de leitura anacrônica da história da arte. No caso do Cristo Mendigo, essa é uma alegoria que surgiu da lentidão de sua construção para, em seguida, ser atravessada, num instante único e repentino, pelo raio da censura. Reação e reflexo modificaram o projeto original que a reconhecida teimosia de Joãozinho Trinta conduziu ao desfile. Como se define a técnica que extrapola seu próprio planejamento para concluir a obra a partir do ímpeto do artista atropelado pela intervenção do mundo exterior em sua criação? Como se cria uma obra atingida pelo desastre? Olgária Matos destaca a ação do enigma na alegoria:

O enigma [...] não provê a passagem em continuidade [...] do passado ao presente, mas desastres sem reparação. De onde Benjamin construiu sua *ODBA* reavendo a força epistêmica da alegoria, pois esta é sempre a alegoria do não-compreendido e do esquecido, emblema de acontecimentos encobertos por um recalque histórico, o reprimido retorna em espectros e assombrações. O século XVII, como o século XX, é feito de fantasmas, conspirações e morte.⁶⁴³

Ao reconstituir a cena traumática da rejeição do *Trauerspielbuch* nos quadros acadêmicos, Matos adverte que “Em 1928, quando publicada sua *ODBA*, a obra não foi resenhada”⁶⁴⁴. No entanto, Siegfried Kracauer escreveu e publicou neste mesmo ano⁶⁴⁵ uma resenha sobre o livro do barroco juntamente com *Rua de Mão Única*⁶⁴⁶, o trabalho dos aforismos também publicado nesse mesmo ano.

Kracauer destaca o caráter teológico do *Trauerspielbuch*, livro que

⁶⁴³ MATOS, Olgária Chain Féres de. **Benjaminianas**. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: Editora UNESP, 2010, 341 p., p. 22. “*ODBA*”, nessa citação, diz respeito à **Origem do Drama Barroco Alemão** de Walter Benjamin: essa é a sigla com que a autora denomina o que, nessa tese, chamo de *Trauerspielbuch*.

⁶⁴⁴ *Idem*, p. 25.

⁶⁴⁵ No *Frankfurter Zeitung*, jornal que editava e onde escrevia regularmente.

⁶⁴⁶ BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. (Obras escolhidas II). Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 2000b, 277 p.; e BENJAMIN, Walter. *Rua de sentido único*, p. 7-69. In: **Imagens de pensamento**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a, 330 p. Esse é o primeiro livro de Benjamin escrito em forma de aforismos.

contém a apresentação e interpretação daqueles elementos essenciais, corporificados na realidade do drama barroco [...] a expressão de um tipo de pensamento estranho ao da época e que, em sua origem, é semelhante aos escritos talmúdicos e aos tratados da Idade Média. Tal como nestes, a sua forma de exposição é a interpretação. Os propósitos desse pensamento são de ordem teológica.⁶⁴⁷

Essa resenha é particularmente esclarecedora quanto ao “pensamento estranho ao da época” descrita por Kracauer como filosofia baseada em conceitos universais e abstrações. Em contraposição a essa forma de pensar, Benjamin defende a produção de ideias descontínuas que surjam do que na história é singular e obscuro. Explica Kracauer:

Enquanto a abstração une os fenômenos entre si para inseri-los em um contexto mais ou menos sistemático de conceitos formais, Benjamin – reportando-se aqui à teoria platônica das ideias e à escolástica - afirma a multiplicidade descontínua não tanto dos fenômenos, mas das *ideias*. Estas se manifestam nos meios obscuros da história. O drama trágico, por exemplo, é uma ideia.⁶⁴⁸

Além do mais, o que interessa na visão benjaminiana da mônada de Leibniz não é a presença da obra, do fenômeno e do evento transitório, mas sim a presença da alegoria, a

figura, que precisa destruir para alcançar as essências [...]. A partir das fontes Benjamin remonta à origem intencional da alegoria, quer dizer, até o ponto de sua história no qual desvenda o seu verdadeiro significado.⁶⁴⁹

⁶⁴⁷ KRACAUER, 2009, *op. cit. Sobre os escritos de Benjamin*, p. 279-285, p. 279.

⁶⁴⁸ *Idem*, p. 280.

⁶⁴⁹ *Ibidem*.

Logo, é inspirado no barroco que Benjamin troca as essências e as abstrações pelas alegorias que, na história, provam a dialética interna que conduz a histórias distintas em que cada uma delas produz sua própria história. Kracauer mostra que, entre a memória do passado (pré-história) e a projeção no futuro (pós-história), o pensamento benjaminiano sobre a alegoria carregou o fardo da erudição e da intuição. Pela posse de tais atributos, Benjamin pagou o alto preço de não ser compreendido em seu próprio tempo.

O *Trauerspielbuch* é, segundo George Steiner,

o único livro completo de Walter Benjamin. O restante de seus escritos, que abrange oito consideráveis volumes, foi produzido a guisa de ensaios, traduções, fragmentos, pequenas observações, manuscritos. E o leitor que ele visou para a parte séria de seu trabalho foi, literalmente, póstumo.⁶⁵⁰

Steiner explica que, depois da recusa do *Trauerspielbuch* pela Universidade de Frankfurt, Benjamin abdicou da rigorosa retórica acadêmica para escrever quase tão somente sob a forma de aforismos e citações que, entretanto, já existem em quantidade no trabalho sobre a cena barroca. A diferença dos escritos posteriores ao *Trauerspielbuch* reside no modo com que Benjamin encadeia os fragmentos dos autores citados: no *Trauerspielbuch*, ele esbanja rigor e detalhamento na reflexão cuidadosa que implica a mesma atitude de quem lê o tratado.

A epígrafe do terceiro capítulo desse livro é exemplar do modo com que alguns poetas barrocos constroem séries de correspondências entre ideias e conceitos através de operações combinatórias que saltam do ambiente literário barroco para influenciar o modo como Benjamin expressou seu próprio pensamento. Outro salto sobre a história faz, por outro lado, a tese de Schäfer ao afirmar que os atuais *cyber*-textos são criações do barroco: sua linguagem é “uma máquina para a produção,

⁶⁵⁰ STEINER, op. cit., p. 11. No original: “*The Ursprung des deutschen Trauerspiel is Walter Benjamin’s only completed book. The rest of his writings, which will comprise eight sizeable tomes, was produced in the guise of essays, translations, fragments, short notices, scripts. And the reader he envisaged for the serious part of his work was, literally, posthumous.*”

transmissão [...] e recepção de signos verbais”⁶⁵¹. Os poetas da literatura barroca alemã já escreviam processando as palavras através de *ars combinatoria*, dentre eles Christoph Männing, autor citado por Benjamin. Observemos, pois, a fonte:

Quem quisesse abrilhantar essa frágil cabana em que
a miséria adorna cada canto com uma fórmula
razoável, não usaria uma expressão inadequada nem
ultrapassaria os limites de uma verdade
fundamentada se definisse o mundo como uma grande
loja, um posto aduaneiro da morte, onde o homem é a
mercadoria corrente, a morte o prodigioso
comerciante, Deus o guarda-livros mais consciencioso
e o túmulo a embalagem selada e o armazém.⁶⁵²

Na série imagética desse fragmento de poema, o acúmulo de figuras faz retardar a compreensão: quando nos entregamos ao esforço de apreender uma imagem, a próxima se apressa para recobri-la. O resultado é uma avalanche de significados que, um após o outro, se sobredeterminam e impedem que se encontre um sentido único. Os efeitos de sentido abrem brechas por entre as imagens a fim de atrair o(a) leitor(a) para um conjunto de significados que, entretanto, jamais se fechar sobre uma definição única ou um conceito acabado.

Destrinchar as imagens desse enredamento separando os extremos promete um bom começo. No exemplo citado, o mundo é a frágil cabana que a miséria enfeita e é também a loja aduaneira em que a morte comercializa uma mercadoria preciosa. Essa mercadoria é o homem o qual jamais escapa à vista rigorosa do contador, Deus. No “fundo sombrio”⁶⁵³ do “abuso”⁶⁵⁴ romântico que tomou as alegorias como mero suporte das verdadeiras imagens, os símbolos, a humilhação a que as primeiras foram submetidas resultou no “deserto da moderna crítica de arte”⁶⁵⁵. Escavados nesse deserto, porém, pequenos buracos proporcionam abertura suficiente para a contracrítica benjaminiana da

⁶⁵¹ SCHÄFER, Jörgen. *Literary machines made in Germany. German proto-cybertexts from the baroque era to the present*. Disponível em <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/77.pdf>.

⁶⁵² MÄNNLING *apud* BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 173.

⁶⁵³ *Idem*, p. 175.

⁶⁵⁴ *Idem*, p. 174.

⁶⁵⁵ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 174.

crítica romântica, no *Trauerspielbuch*: mesmo violentamente abalada pela depreciação romântica, a alegoria não desapareceu da história, mas percorre seus subterrâneos e emerge, de tempos em tempos, à superfície, atravessando o “antagonismo entre a forma antiga e a forma mais recente”⁶⁵⁶ da arte e da crítica de arte.

Benjamin critica pensadores como Goethe e Schopenhauer por não ultrapassar o *Zeitgeist* (“espírito do tempo”) de sua própria época. A insistência deles “no pressuposto de que a alegoria é uma relação convencional entre uma imagem significante e o seu significado”⁶⁵⁷ não permitiu que, da antinomia símbolo-alegoria, esses pensadores vissem no segundo termo uma “forma de expressão”⁶⁵⁸ e linguagem e, desse modo, lhes foi vetado ultrapassar o preconceito da “ilustração significante [...] retórica ilustrativa através da imagem”⁶⁵⁹, para eles nada além de uma “formulação marginal e de um chavão.”⁶⁶⁰

Benjamin chegou a se considerar o fundador da teoria moderna da alegoria: “Não surgiu nessa época uma verdadeira teoria da alegoria, nem ela tinha existido antes.”⁶⁶¹ Guiada por sua autoproclamada autoridade, finalizo esse capítulo tentando mostrar a pertinência de atrelar alegorias carnavalescas e alegoria barroca através de simetrias entre aspectos do desfile das escolas de samba e elementos da metodologia benjaminiana descrita no *Trauerspielbuch*.

Se o *Trauerspielbuch* é um tratado permeado de citações, a escola de samba cita, na avenida, fragmentos de enredo distribuídos nos vários segmentos de desfile: alas, alegorias, carros alegóricos, mestres-sala e porta-bandeiras, a bateria e a comissão de frente, cada fragmento da escola vale por si e ensaia em separado. Depois da preparação que dura um ano inteiro, todos os pedaços da escola de samba se encontram somente nas horas que antecedem o desfile. Cada uma destas partes parte chega à Área de Concentração ensaiada e pronta para apresentar-se na pista. Juntas, elas definem o conjunto do desfile ao mesmo tempo em que se redefinem neste conjunto, do mesmo modo que as citações do *Trauerspielbuch* geram outros significados quando retiradas do texto original e realocadas no livro de Benjamin.

⁶⁵⁶ *Idem*, p. 175.

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁶⁰ *Idem*, p. 177.

⁶⁶¹ *Idem*, p. 174.

No sambódromo, os elementos carnavalescos encontram cada qual o seu lugar próprio na montagem da escola, depois de abandonar para sempre os locais onde foram confeccionados: a quadra da escola de samba onde os músicos e a bateria ensaiam; as salas de ensaio onde é coreografada a comissão de frente ou onde os casais de mestre-sala e porta-bandeira treinam seus passos de dança; o barracão onde se constroem as alegorias; e os espaços de ensaio das alas coreografadas.

*Tabela 6. Método alegórico e escola de samba*⁶⁶²

Tema	<i>Trauerspielbuch</i>	Desfile da escola de samba
Tratado/ montagem	Tratado cujas partes são como fragmentos de um mosaico.	Montagem de partes: alas, bateria, comissão de frente, alegorias etc.
Citação/ setor	As muitas citações que compõem o livro redefinem os fragmentos de que foram retiradas em outro contexto lingüístico.	Cada setor em que está dividido o enredo e, depois, a escola, possui sentido próprio, redefinido em relação ao conjunto do desfile.
Verdade/ história	Busca sua verdade, mas não pretende constituí-la como Verdade.	Conta um enredo em sua evolução na passarela: não narra a História, apenas conta uma história.
Origem	Origem não é gênese, mas emerge e determina o vir-a-ser da obra.	A escola de samba só se mostra e acontece em sua performance.
Movimento	A forma só se expõe em ação.	A escola só acontece no desfile.
Visão	Abre mão da visão total para ver o detalhe sem perder o domínio de si.	O público, do lado de fora, vê o desfile; o folião, não: apenas se vê.
Técnica absoluta	A arte teatral barroca é absorvida por problemas técnicos e formais.	Normas rigorosas regem a técnica, a arte e as formas do desfile.
Julgamento	Veemência dos julgamentos.	Submissão ao julgamento.
Estilo	O <i>Trauerspiel</i> é excessivo, bombástico, extravagante, violento.	O desfile é brilhante, rico, luxuoso e grandioso.
Visualidade	Prazer visual da cena.	Prazer visual do desfile.
Extinção	A obra emerge da extinção.	O desfile acaba na avenida.

Fontes: BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*; pesquisas de campo e bibliográfica sobre escolas de samba.

⁶⁶² Tabela elaborada pela autora da tese. , tendo como

Os componentes das alas, antes dos desfiles, somente podem encontrar alguns de seus colegas de ala nos ensaios técnicos do sambódromo ou nos ensaios de quadra. Mesmo que o conjunto formado por eles pudesse efetivamente reunir sua totalidade nos ensaios técnicos, esses figurantes não vêem jamais as alegorias que ficam escondidas nos barracões: elas são, tanto para platéia quanto para os foliões, as grandes surpresas do desfile.



*Imagem 26. Baianas da Beija-Flor em ensaio técnico para o desfile de 2009.*⁶⁶³

Enfim, uma escola nunca está completa a não ser no desfile, em sua primeira e algumas vezes também derradeira passagem pela passarela do samba.

Separadamente, cada pedaço de escola de samba fornece visualidade a um fragmento contido, por sua vez, em um dos setores em que se divide o enredo. Além disso, cada parte desempenha uma coreografia própria e diferenciada, com exceção das alas cujos componentes se comportam mais livremente: para estes, é suficiente que sambem (ou tentem, ou pareçam sambar) animados e sigam a harmonia da escola. Note-se, porém, que, se assim procedem, a diferença se torna maior: cada qual samba como quer e como pode na avenida, dentro dos limites das leis alegóricas, o que resulta em que ninguém desempenha

⁶⁶³

Disponível em http://www.obatuque.com/beija-flor/20081208_ensaio_sapucaia_2.htm. Ensaio técnico ocorrido em 9 de dezembro de 2008.

de forma absolutamente igual. Além disso, cada setor é independente do outro. Traçando um paralelo com o *Trauerspielbuch*, chama especificamente atenção a diferença entre o capítulo metodológico introdutório e as 2 partes posteriores: a primeira metade dos prólogos se distancia notadamente do resto do livro.

Por fim, o desfile une diversos setores. Numa operação intertextual, as palavras do enredo se tornam arte visual, cenográfica, musical e corporal. A história se distribui em fragmentos. O resultado é que dificilmente se apreenderá sua narrativa de modo completo, com começo, meio e fim: a dramaturgia cênica do desfile não respeita a unidade de ação do drama ficcional aristotélico. Nesse sentido, uma escola de samba pode ser definida como brechtiana, pois narra através de fragmentos que detém autonomia ao serem integrados no desfile. Referindo-se à montagem da encenação teatral épica, Brecht afirma que:

A tarefa específica do teatro é interpretar a história e comunicá-la ao público mediante estranhamentos apropriados. Não se trata de que o ator faça tudo, ainda que nada deva fazer-se sem referência a ele. A “história” é interpretada, produzida e exposta pelo teatro em seu conjunto [...] Cada um aporta sua própria arte à empresa comum, sem renunciar, com isto, a sua autonomia.⁶⁶⁴

Brecht é o paradigma, para o bem e para o mal, da teoria teatral pós-dramática⁶⁶⁵ de Hans-Thies Lehmann, que obteve uma recente recepção calorosa pela crítica acadêmica brasileira. O teórico alemão afirma que a prática teatral contemporânea

se estabelece aberta e conscientemente mediante uma divergência polêmica com o que é tradicional, dando assim a impressão de que deve

⁶⁶⁴ BRECHT, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁶⁵ A teoria pós-dramática de Lehmann é atravessada, em seus fundamentos, pelo pensamento estético alemão, e Walter Benjamin recebe destaque especial: depois de Jan Fabre e Heiner Müller – ambos, fontes e exemplos do teatro pós-dramático –, Benjamin é o autor mais citado no livro de Lehmann. A teoria benjaminiana contribui para a proposta pós-dramática de problematizar o teatro contemporâneo em relação ao teatro dramático: por isso tomo a licença de trazê-la a essa tese.

sua identidade às normas clássicas. Mas a provocação ainda não constitui uma forma, de modo que a arte da negação provocadora também precisa fazer algo novo a partir de suas próprias forças, e não é senão assim, sem ter como ponto de partida tão-somente a negação das normas clássica, que poderá conquistar sua própria identidade.⁶⁶⁶

Essa teoria dispõe que, por um lado, tanto a obra teatral quanto a teoria do dramaturgo alemão avançaram em relação à forma dramática da narrativa sequencial e objetiva. Por outro, algumas formas do teatro, além de romper com a narrativa de fundo aristotélico, ultrapassam Brecht, mas o salvam. Segundo Lehmann,

pode-se justamente falar de um teatro pós-brechtiano que, em vez de não ter nada em comum com Brecht, tem consciência de que é marcado pelas reivindicações e questões sedimentadas na obra de Brecht mas não pode mais aceitar as respostas dadas por Brecht. Portanto, “teatro pós-dramático” supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a ideia dramática no plano do texto ou do teatro. A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relação com formas anteriores. O que está em questão é apenas o nível, o caráter explícito e o tipo específico dessa relação.⁶⁶⁷

Do veredito de que a “arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relação com formas anteriores” se conclui que não é a presença das formas históricas que está em jogo, mas seus modos de uso nas práticas artísticas. As experiências pós-dramáticas se descolam do texto dramático e da encenação no palco tradicional para incorrer em formas que priorizam o compartilhamento entre público e platéia de cenas que não se dirigem tanto à compreensão, mas à abertura de um espaço e uma vivência comuns. Além do mais, a obra pós-

⁶⁶⁶ LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süßkind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, 440 p., p. 35.

⁶⁶⁷ *Idem*, p. 34.

dramática não encaminha a solução de um conflito final, mas a manutenção da tensão a fim de gerar não a consciência social, como queria Brecht, mas a política acontecendo na obra.

É da centralidade outorgada ao político que Lehmann – para alguns críticos, um pensador ousado e corajoso; para outros, superficial e negligente – questiona a competência das formas históricas no presente teatral:

Caso se considere o teatro como uma prática pública, com um efeito público, é inegável a noção de que quase todas as funções designadas “políticas” desapareceram. Ele não é mais, como na Antiguidade, centro de uma polis, lugar de sua autocompreensão; o teatro, que se tornou assunto de uma minoria, também não pode ser um “teatro nacional”, que fortaleceria uma “identidade” cultural e histórica. O teatro com o objetivo de propaganda específica ou auto-afirmação política de classe (como nos anos 20) está ultrapassado sociológica e politicamente; o teatro como veículo de esclarecimento sobre abusos da sociedade dificilmente se sustenta em face das mídias e da imprensa, mais rápidas e mais atualizadas. [...] Mesmo o teatro como lugar em que se luta pelos interesses da minoria se torna obsoleto quando cada minoria encontra seus temas abordados em publicações especiais a cada semana.

Por certo, há casos em que o teatro, como um meio de reunião pública, ainda pode veicular uma percepção aguçada acerca da injustiça, demandando tolerância e compreensão. [...] Mas de um modo geral já passou o tempo do teatro como um lugar em que conflitos de valores sociais fundamentais eram exibidos e tematizados.⁶⁶⁸

De eficácia suspeita, as formas históricas não estão necessariamente abolidas, mas o político não acontece na mera condução do tema politizado à obra:

Não é pela tematização direta do político que o teatro se torna político, mas pelo teor

⁶⁶⁸ *Idem*, p. 408.

implícito de seu *modo de representação*. [...] O teatro não como tese, mas como prática [...] Na medida em que o teatro impõe seu caráter de acontecimento, manifesta a alma do produto morto, o trabalho artístico vivo, para o qual permanece imprevisível e está para ser inventado. Portanto, o teatro é virtualmente político segundo a concepção de sua *prática*.⁶⁶⁹

Refletir sobre o “modo de representação” e a “prática” pós-dramática em relação com o concurso das escolas de samba é um exercício autorizado por Joãozinho Trinta quando, no enredo de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*, o carnavalesco declara que

INTERPRETAÇÃO é a grande chave para qualquer forma de espetáculo principalmente o teatral, entretanto, na Escola de Samba, cuida-se de todas as partes, menos da Interpretação. Este é um componente que ainda não foi desenvolvido. Acreditamos que a interpretação seja a nova tônica que dará impulso ao desfile das Escolas de Samba daqui por diante. [...] O trabalho de ligar o Samba ao personagem que o componente está representando, começou. É o Teatro no Samba e o Samba no Teatro — São raízes antigas que ressurgem.⁶⁷⁰

Das “raízes antigas que ressurgem”⁶⁷¹ salto, autorizada pelo anacronismo inerente à alegoria benjaminiana, ao concurso de 1989. Desse ano, o enredo campeão *Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós* correspondia à identidade nacional, cultural e histórica que Lehmann se recusa a aceitar como pós-dramática. Por outro lado, *Ratos e Urubus larguem a minha Fantasia!*, no mesmo ano, impôs “seu caráter de acontecimento” ao trazer para a pista na “alma do produto morto, o trabalho artístico vivo, para o qual permanece imprevisível e está para ser inventado” o teatro pós-dramático que requer Lehmann. No

⁶⁶⁹ *Idem*, p. 414.

⁶⁷⁰ TRINTA in CUNHA Jr. Milton Reis. **Paraísos e Infernos: na poética do enredo escrito de Joãozinho Trinta** (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006, 166 p., p. 119.

⁶⁷¹ Ver **Introdução** dessa tese.

carnaval, seja exemplo o Cristo Mendigo, alegoria desse desfile: ele foi uma representação imprevista do Cristo morto que, de certa forma, não aconteceu como modelo para um hipotético futuro de formas carnavalescas.

Esse desfile talvez pudesse também exemplificar o “modo de trabalhar”⁶⁷² político mas, segundo Lehmann, ainda é necessário um estudo mais sistemático e aprofundado sobre o processo de trabalho da obra pós-dramática. Tomando a liberdade de experimentar com a “prática” do Cristo Mendigo, caso essa alegoria chegasse a constituir-se como estudo de caso da teoria pós-dramática, se poderia mostrar que o político surge não na forma representativa criada pelo gênio artístico, mas como fruto de uma ocorrência pública a que o artista reage. Quando o carnavalesco decidiu cobrir o Cristo proibido e levá-lo para a avenida, sua reação provocou a reviravolta do evento político e produziu o que, por muito pouco, não aconteceu. Enfim, a exibição da alegoria transfigurada catalisou e potencializou aquilo que a Igreja e o poder jurídico - instituições “políticas”, da cidade – iniciaram, elas mesmas, com sua interferência consciente na forma pública do carnaval do sambódromo.

A pesquisa do desfile de carnaval não possui o objetivo de provar-se num enredo que a reproduz fielmente, assim como tampouco são objetivas as correspondências entre o enredo e o desfile. Um exemplo desse tipo de intervenção da pesquisa na prática carnavalesca pode ser encontrado no Carro do DNA⁶⁷³: através da mera observação da imagem desta alegoria, como se poderia ver nela representada a molécula de DNA? Ela representa outro DNA, um DNA carnavalesco que resultou da pesquisa científica.

O carnavalesco e o diretor de harmonia são praticamente as únicas pessoas dentre as milhares envolvidas na criação e na passagem do desfile que conseguem imaginar a escola como ela aparecerá inteira na passarela do samba. Os outros componentes somente conhecerão a totalidade da escola no local do desfile. Mesmo assim, é impossível a qualquer componente ver toda a escola, a não ser depois do desfile, em obras audiovisuais. De fato, nem ali ele é visto na íntegra, pois se imagens foram incluídas é porque outras foram cortadas da versão filmada e editada do desfile. O público do sambódromo é quem vê a escola como um todo, e ainda assim em partes, pois nem ao vivo se pode vê-la inteira: quando as últimas alas e alegorias ainda não

⁶⁷² LEHMANN, *op. cit.*, p. 414.

⁶⁷³ Ver começo desse capítulo.

cruzaram a linha de entrada da pista, as primeiras já estão saindo da passarela, cruzando a linha da dispersão.

Isso acontece porque a escola de samba, assim como a obra teatral barroca, só existe em ação. Assim como o texto barroco é quase incompreensível ao público por sua retórica sofisticada e povoada com inúmeras figuras de linguagem - que, além do mais, se entrelaçam de modo tão complexo que inviabilizam sua compreensão pelo público leigo, sendo acessível quase tão somente aos especialistas -, uma escola de samba não se representa de modo suficiente no enredo. Esse é um texto de referência que opera de modo similar a um libreto de ópera: ambos auxiliam na apreensão da obra encenada e guiam o desenvolvimento da dramaturgia cênica, a “história” desenrolada na “cena” operística e carnavalesca. Segundo Joãozinho Trinta,

O desfile das Escolas de Samba é hoje considerado o maior espetáculo da Terra em termos de grandeza, criatividade e vibração. Por ser um espetáculo completo, o desfile pode ser nomeado como nossa verdadeira ÓPERA DE RUA. Todos os componentes de uma Ópera erudita estão presentes na estrutura da Escola de Samba. Começando pelo enredo que é o libreto, passando pela música, dança, canto, cenografia, figurinos, orquestra e interpretação.⁶⁷⁴

É somente em ação, na pista, quando todos os figurantes desempenham cada qual seu canto e sua dança, que uma escola de samba mostra todo o seu esplendor. Quanto ao público, ele não lê o enredo: ele paga a entrada do sambódromo para ver o trânsito da escola na avenida⁶⁷⁵.

É na avenida que as escolas de samba mostram sua arte: sua música (canto e bateria), sua dança (coreografias e samba no pé), seu teatro (cenas e personagens que freqüentam, principalmente, as comissões de frente) e criações plásticas e visuais espalhadas por toda a pista (nas fantasias, destaques e construções alegóricas). Sob toda esta parafernália encontram-se as leis carnavalescas, do mesmo modo que nas obras barrocas. E, no julgamento dos desfiles, os jurados das escolas de samba - assim como os críticos do barroco, na visão de Benjamin -

⁶⁷⁴ TRINTA in CUNHA Jr., *op. cit.*, p. 119.

⁶⁷⁵ A cobrança de ingressos para assistir desfiles de escolas de samba iniciou-se em 1961, um ano depois do começo de suas transmissões televisivas.

são extremamente conservadores: eles não se arriscam a provar o limite das regras estabelecidas.

Um resultado dessa atitude é que as alegorias incomuns - como as que se encontram nesta tese - não saem vencedoras dos concursos. Contudo, as mesmas leis que submetem as escolas de samba são as que delimitam o universo comum de um carnaval aberto o suficiente para que os desfiles não se repitam. As limitações prescritas por suas regras enganam com uma aparente uniformidade que, entretanto, não sobrevive a um olhar mais aproximado: na prática, do cerceamento dos artigos e incisos dos manuais e regulamentos à arte carnavalesca e suas técnicas se produz, paradoxalmente, surpreendentes novidades na passarela do samba.



Imagem 27. Carro alegórico transportando a bateria da Unidos do Viradouro, 2007.⁶⁷⁶

Um exemplo é o carro alegórico representando um tabuleiro de xadrez que, em 2007, carregou a bateria da Unidos do Viradouro enquanto outra ala que representava uma réplica exata da bateria desfilou atrás do carro a fim de substituir a original nas manobras de saída e entrada no recuo. Uma bateria falsa portando tambores que não faziam nenhum som substituiu a bateria verdadeira que “arrebetava o couro” dos tambores da escola. Com essa ideia, Paulo Barros uniu o que a crítica teima em separar: alegoria e samba, representantes do espetáculo e da tradição, se conjugaram na desarmonia dialética do desfile de *A Viradouro vira o jogo*.

⁶⁷⁶

Nesse mesmo desfile, Paulo Barros levou para a avenida um carro alegórico de cabeça para baixo, arriscando mais uma vez os limites da visualidade carnavalesca com sua estética que privilegia o trabalho do conceito mais do que da bela aparência. A alegoria parece encarnar num objeto a *Experiência número 2* do artista plástico Flávio de Carvalho que, na década de 30, caminhou na contramão de uma procissão cristã, quebrando sua rotina. Paulo Barros faz carnaval deste modo: quebrando a rotina do concurso. Deste modo, ele encanta o público enquanto enfurece os parceiros carnavalescos das outras escolas. Segundo Carvalho, é uma questão de contato: “só pela rotina ele consegue firmar contato. O abandono da rotina implica uma reorganização dos laços afetivos entre os objetos do mundo.”⁶⁷⁷

Por fim, na questão do estilo, *Trauerspiel* e escola de samba destilam igualmente excesso e extravagância, luxo e riqueza, grandiosidade e apoteose. O resultado é o prazer visual do público ocupante da platéia teatral barroca ou das arquibancadas dos sambódromos brasileiros. Mas, num paradoxo do sentimento e da percepção, por mais exuberantes e espalhafatosas que se nos mostrem essas obras, barrocas ou carnavalescas, o que resulta no final é a melancolia.

No carnaval como no *Trauerspiel*, a obra decorre da extinção: como interpretar tal sentença? Uma frase de Benjamin dá a justa medida daquilo que sobrevém do fim de festa: “O resto é silêncio”⁶⁷⁸. Morto Hamlet – que é, para Walter Benjamin, o personagem mais melancólico do teatro barroco - e finalizado o desfile da última escola de samba, nada mais resta senão palavras mudas e imagens que assombram o pensamento. Numa última antinomia, tambores se opõem à melancolia da pesquisa: imagens, livros e a reflexão solitária transfiguram nessas páginas a trindade alegórica carnavalesca que, além proibida, não existe mais nem, rigorosamente, jamais existiu.

⁶⁷⁷ CARVALHO, Flávio de. **Experiência No 2**. Realizada sobre uma procissão de Corpus Christi. Uma possível teoria e uma experiência. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931, 163 p., p. 112.

⁶⁷⁸ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 168.

Terceira Parte
A OBRA
A CENA ALEGÓRICA
AS ALEGORIAS PROIBIDAS

Capítulo 7

Carnavais, carnavalescos e Kama Sutas

“Não é que eu tenha saudades. É que o meu tempo foi outro, o meu modelo, as minhas referências de carnaval não existem mais.”

Fernando Pamplona⁶⁷⁹

“Como o desejo pode e deve desdobrar suas forças na esfera do político e se intensificar no processo de reversão da ordem estabelecida?”

Ars erotica, ars theoretica, ars politica.”

Michel Foucault⁶⁸⁰

“O fetichismo que subjaz ao sex appeal do inorgânico é seu nervo vital.”

Walter Benjamin⁶⁸¹

No carnaval carioca de 1932, o primeiro torneio de escolas de samba patrocinado aconteceu na Praça XI. Em 1933, o jornal *O Globo* assumiu a organização do desfile, realizado no Campo de Santana. Na Avenida Rio Branco desfilaram, no domingo, os corsos; os ranchos, na segunda; e as grandes sociedades na terça-feira⁶⁸². Neste ano, foram estabelecidos, no primeiro regulamento dos desfiles⁶⁸³, os quesitos de julgamento “poesia do samba, enredo, originalidade, e conjunto”.⁶⁸⁴ “Originalidade, harmonia, bateria e bandeira” foram os quesitos

⁶⁷⁹ PAMPLONA in FILIPPO, Bruno. *Acadêmicos do Samba: Pamplona, o revolucionário tradicional*. (Entrevista com Fernando Pamplona). Jornal **O Dia <On Line>**, 26/11/2007. Disponível em http://odia.terra.com.br/carnaval/htm/academicos_do_samba_pamplona_o_revolucionario_tradicional_136924.asp.

⁶⁸⁰ FOUCAULT, Michel. *Introdução à vida não fascista*. Prefácio de: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Anti-Édipo**. Capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. Disponível em <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/vidanaofascista.pdf>.

⁶⁸¹ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1167 p., p. 117.

⁶⁸² Disponível em www.apoteose.com.

⁶⁸³ PINHEIRO, Marlene M. Soares. **A travessia do avesso: sob o signo do carnaval**. São Paulo: Annablume, 1995, 146 p., p. 94.

⁶⁸⁴ AUGRAS, *A ordem na desordem. A regulamentação do desfile das escolas de samba e a exigência de "motivos nacionais"*, artigo que integra o relatório da pesquisa **Medalhas e brasões: a história oficial no samba-enredo**. Disponível em www.anpocs.org.br/porta/publicacoes.

avaliados no ano seguinte. Em 1939, das escolas foram ameaçadas de serem “afastadas do concurso as que contiverem alusões políticas, religiosas ou que sejam atentatórias à moral”⁶⁸⁵. Em 1947, constava no artigo 6º do Regulamento da Prefeitura do Rio de Janeiro, então Distrito Federal: “É obrigatório nos enredos o motivo nacional”⁶⁸⁶. Durante todo o Estado Novo, “o pragmatismo dos sambistas levava-os ao policiamento interno e à recusa de temas alienígenas. Nem houve necessidade de censura externa. Reinava a cooptação.”⁶⁸⁷

Quando se é obrigado a algo, quando alguma coisa *deve* acontecer, há também um resto que deve necessariamente faltar. Este resto que falta pode compor 2 conjuntos: o das proibições e o das exceções. Durante muito tempo, no concurso de carnaval do Rio de Janeiro, a obrigatoriedade dos temas nacionais constituiu uma regra seguida à risca: quando alguma escola se dispunha a transgredi-la, ela caía nas redes das instituições proibidoras, especialmente durante o governo militar, quando, para além de interdição, o proibido constituía-se como um incentivo à prática do permitido: os temas ufanistas de apologia a um “Brasil brasileiro”. Entretanto, temas de carnaval são abertos o suficiente para que, mesmo com a compulsão de falar de Brasil, os enredos cite outras terras: não faltam referências a Portugal, à França e ao continente africano quando os enredos transitam por assuntos históricos recorrentes no carnaval, como é a vinda da família real ao Brasil, no século XIX; e a libertação dos escravos. Quanto à representação de África,

Em um levantamento prévio dos enredos e letras de 10 agremiações representativas do carnaval do Rio de Janeiro de 1970 a 2008, constatamos que neste período de 38 anos, direta ou indiretamente, os assuntos sobre a África e africanidades foram frequentes nos desfiles.⁶⁸⁸

⁶⁸⁵ *Idem.*

⁶⁸⁶ *Ibidem.*

⁶⁸⁷ *Ibidem.*

⁶⁸⁸ BISPO, Cristiano Pinto de Moraes. *Discursos e representações sociais da África nos enredos das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro*. Revista **África e Africanidades**, ano 2, número 6, agosto de 2009., p. 5. Disponível em http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Discursos_representacoes_sociais_da_Africa_nos_enredos_das_Escolas_de_Samba.pdf, p. 5.

Se freqüentes, contudo, os modos desta representação são questionados pela crítica que exige rigor científico no tratamento da história e suspeita dos enredos, frequentemente acusados de ostentar mentiras e manipular a história para, depois de deformada, submetê-la à narrativa carnavalesca. Do outro lado desta crítica, porém, estão aqueles que desabonam este “equivoco maniqueísta”⁶⁸⁹ cuja inspiração historicista estaria, ademais, ultrapassada na historiografia contemporânea. Cristiano Bispo entende que a ocorrência de erros de representação da história nos enredos não desobriga da necessidade de evitar a “ótica cartesiana de certo/errado ou verdade/mentira”⁶⁹⁰, cujo alto preço a pagar é o retorno às “verdades históricas”. O debate sobre a representação da história no sambódromo gera uma agenda política atual:

As letras dos Sambas Enredos das agremiações foram e são as representações do cotidiano e da identidade da comunidade, simbolizadas em composições descontraídas, irreverentes e de protesto. O espaço do Samba e da quadra é um local de ampliada importância, onde os atores sociais das favelas e subúrbios cariocas discutem e debatem sobre a conjuntura comunitária e política.⁶⁹¹

Tal conjuntura se reflete na atitude de carnavalescos de protestar e rememorar o sofrimento da história da escravidão, relacionando “cotidiano, memória e história. O samba como representação social e cultural chegou à avenida como símbolo de um discurso de contestação, exaltação e memória.”⁶⁹² As ideias e conceitos comuns geradas na troca interior aos grupos sociais do carnaval levam, na opinião de Cristiano Bispo, à representação dos assuntos africanos “pela visão integradora e harmoniosa das raças e pelo prisma religioso, ressaltando expressões da umbanda e do candomblé.”⁶⁹³ Neste sentido, a Imperatriz Leopoldinense é a representante por excelência do discurso integracionista das 3 raças - branca, negra e índia - e da “suposta democracia racial [que] foi alvo de críticas constantes por parte de sociólogos, antropólogos e

⁶⁸⁹ *Idem*, p. 4.

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

⁶⁹¹ BISPO, *op. cit.*, p.7.

⁶⁹² *Idem*.

⁶⁹³ *Idem*, p. 9.

historiadores”⁶⁹⁴, num flagrante desacordo entre acadêmicos e carnavalescos.

Porém, se a escola da Zona da Leopoldina é um modelo deste tipo de representação, a Beija-Flor é o exemplo oposto. Sua representação intimamente colada à pesquisa das culturas e das linguagens africanas tem sido, por sua vez, criticada pelo uso de palavras estrangeiras que tornam difícil a compreensão do samba pela comunidade nilopolitana. Pergunto: não seria este um protesto de quem se esquece de que o próprio termo “samba” possui origens africanas? Se uma comunidade como a de Nilópolis não entende o que canta, o uso de termos africanos pode aproximá-la de seu próprio modo de compreensão não “racional”. Cantar em ioruba ou qualquer outra língua africana é um modo de dizer que, embora a África esteja distante do horizonte de vida dos foliões da Beija-Flor, o que ressurge a cada ano, num canto como o do refrão “Leba laro ô ô ô / Ebó lebará”⁶⁹⁵ - uma evocação ao orixá⁶⁹⁶ das ruas -, é a questão: o que pode ser considerado estrangeiro num enredo nacional? Baseada na experiência deste desfile, a conclusão é fácil: a África é aqui.

A proibição de temas nacionais foi revogada em 1997⁶⁹⁷. Resultante desta liberação, o desfile do enredo *Soy Loco Por Ti América*, da GRES Unidos de Vila Isabel venceu o concurso de 2006. 47 anos antes, no ano de 1959, o Salgueiro foi a Cuba desfilando nas

⁶⁹⁴ *Idem*, p. 10.

⁶⁹⁵ Refrão do samba enredo de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*.

⁶⁹⁶ “**EXÚ** subs. Em Yorubá: Eṣú. Divindade Yorubana da fertilidade. Obs.: Erradamente comparado ao Diabo católico pelos colonizadores europeus, que precisavam destruir as culturas. Original em Angola: Mavambo. Original em Gêge: Legbá. É Orixá e mensageiro dos Orixás.”. Ver FONSECA JÚNIOR, Eduardo. **Dicionário antológico da cultura afro-brasileira**. Português-Yorubá-Nagô-Angola-Gêge. Incluindo as ervas dos Orixás, doenças, usos, fitoterapia e fitologia das ervas. São Paulo: Maltese, 1995, 668 p. Mara Passos explica que estava contido, em latência em Olodunmare (o criador dos outros Orixás, corresponde ao Deus Supremo do catolicismo), uma “informe e vasta massa de ar parado”. Ao mover-se, seu hálito formou a água, e da separação entre os dois elementos surgiu uma bolha de lama avermelhada que Olodunmare viu. “Assoprrou sobre ela, dando-lhe vida e chamou-a então de Exu Nilê Olodunmare, isto é, aquele que já morava na casa de Olodunmare e que, um dia, se manifestou”. In PASSOS, Mara de Sá Martins da Costa. **Exu pede passagem**. SP: PUC/SP, Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião (original).

⁶⁹⁷ Disponível em www.apoteose.com.

comemorações da vitória de Fidel Castro sobre os Estados Unidos, na primeira viagem de uma escola de samba brasileira ao exterior. Em 2006, foi a vez do presidente Hugo Chávez, injetar recursos venezuelanos no desfile da Vila Isabel com o intuito de associar sua imagem política aos anseios populares. No dia da Apuração, Chávez considerou esta uma vitória de seu governo num discurso em cadeia nacional na televisão de seu país. O desfile da Vila Isabel mostrou que o carnaval pode unir história, política e arte.

Em 1952, foi criada a regra de acesso e rebaixamento. Dos 2 grupos de escolas de samba existentes na época, o principal seguia desfilando na Avenida Presidente Vargas e o grupo de acesso retornou ao local onde antes era a Praça XI. Em 1957, o desfile foi transferido para a Avenida Rio Branco. A narração do concurso de 1960 pelo jornalista, ator e comentarista de desfiles Haroldo Costa cenografa o ambiente carnavalesco desta década: “O tempo amanheceu fechado no dia 28 de fevereiro de 1960, domingo de carnaval. [...] mas, como sempre acontece no carnaval, o que não faltou foi reza e promessas para não chover. *Duvido que haja festa pagã tão dependente dos desígnios divinos...*”⁶⁹⁸ No final da tarde, a massa se aglomerava perto da Biblioteca Nacional, onde as escolas “caprichavam” para apresentar-se à

Comissão Julgadora. O desfile estava marcado para começar às oito horas, mas o que começou neste horário foi um tumulto que se generalizava cada vez mais. O povo que se espremia na calçada tinha rompido o cordão de isolamento e invadido a pista. A polícia vinha e baixava o cassetete. A televisão, com os cabos que atravessam a pista, chegava para registrar a truculência, e aí quem apanhava eram os operadores de câmera. E começou a chover.

As escolas se recusavam a desfilar simplesmente porque não tinham como. Os presidentes [...] exigiam providências: contra o povo que invadia a pista, contra o Juizado de Menores, que queria retirar as crianças, e contra a polícia, que batia. Era um tremendo bafafá.⁶⁹⁹

⁶⁹⁸ COSTA, Haroldo. **Salgueiro**. 50 anos de glória. Rio de Janeiro: Record, 2003, 334 p., p. 49. Grifo da autora da tese.

⁶⁹⁹ *Idem*.

É difícil imaginar que alguém possa ter saudades de tempos como este, mas o saudosismo é uma constante na crítica carnavalesca. Quando entrou no Salgueiro, o pioneiro carnavalesco Fernando Pamplona foi alvo do tom depreciativo com que se desprezava a novidade da cultura branca acadêmica suposta corruptora de um carnaval de gente pobre, *mas* alegre e, além disso, culturalmente representativo porque comprometido com sua origem negra. Hoje, é dele uma das vozes do coro da saudade que se altera contra a cultura de massa que, segundo a crítica, banaliza por espetacularizar as criações populares do carnaval. Segundo Bruno Filippo,

Cenógrafo por formação, artista do Theatro Municipal, professor da Escola de Belas Artes, Pamplona formatou a estética atual das escolas de samba, ao misturar arte erudita e arte popular. Isso foi no início dos anos 60, no Salgueiro, onde formou, com Arlindo Rodrigues, uma geração basilar de carnavalescos.

Hoje, Pamplona é ex-carnavalesco há trinta anos. E afina, com diapasão, o coro dos descontentes. Para as novas gerações, ele é o comentarista ranzinza das transmissões TV, o crítico severo da degenerescência das escolas de samba, o saudosista que não compreende a evolução do carnaval. As críticas que profere atualmente são as mesmas que recebia quando estava no Salgueiro. Era acusado de corromper a autêntica cultura popular.⁷⁰⁰

Artista do Teatro Municipal, Pamplona chegou ao Salgueiro com Arlindo Rodrigues exatamente no ano de 1960 (no mesmo carnaval que relata Haroldo Costa) e deu 4 campeonatos a esta escola. Sua adesão aos desfiles inaugurou a função de carnavalesco que, segundo Rosa Magalhães, uma das poucas mulheres que assinam desfiles de escolas de samba, é

A pessoa responsável pela parte visual do desfile da Escola de Samba é chamada de carnavalesco. (...) O significado verdadeiro da palavra seria cenógrafo, figurinista e uma espécie de diretor de cena. [...] Não existe um tipo de

⁷⁰⁰ FILIPPO, *op. cit.*

formação específica para carnavalesco. A maioria deles é autodidata. Aprenderam olhando e imaginando o que fariam se fossem os criadores daquela história. Entretanto, a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro tem uma tradição entre seus membros, discípulos ou professores, de envolvimento com o carnaval carioca.⁷⁰¹

Magalhães demarca o início dos trabalhos na escolha do enredo pelo(a) carnavalesco(a) cuja equipe se compõe de profissionais com diferentes especialidades:

A rotina de trabalho segue mais ou menos o mesmo caminho ano a ano. [...] desenham-se as fantasias e os carros alegóricos. Em primeiro lugar, executam-se trajes pilotos para que possam ser multiplicados em tempo hábil. Alguns carnavalescos sabem desenhar, mas os que não tem essa habilidade utilizam mão-de-obra especializada, como estilistas recém-formados, desenhistas de moda, desenhistas técnicos e projetistas. [...] Após ter feito o projeto, o carnavalesco tem a chance de ver funcionando os vários setores, e se torna uma espécie de mestre-de-obras que acompanha a realização de suas idéias.⁷⁰²

Sua experiência de carnaval coloca em xeque a opinião de Cavalcanti de que a relação do(a) carnavalesco(a) e sua equipe com a escola de samba “é efêmera e de exterioridade”⁷⁰³; se há os que flutuam ao sabor do mercado, exercitando a “liberdade” de ir e vir de ano para ano de uma escola para outra⁷⁰⁴, há também os que, como Magalhães, despendem a maior parte de sua vida profissional na mesma escola:

Rosa Magalhães, a única Carnavalesca do grupo especial do carnaval carioca, está na Imperatriz

⁷⁰¹ MAGALHÃES, Rosa. **Fazendo carnaval**. *The making of carnival*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, 153 p., p. 135.

⁷⁰² *Idem*, p. 135.

⁷⁰³ CAVALCÂNTI, Maria Laura V. de C. **O rito e o tempo**. Ensaio sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, 116 p., p. 20.

⁷⁰⁴ *Idem*.

Leopoldinense⁷⁰⁵ há mais de dez anos. Esta parceria ostenta cinco campeonatos nos últimos 20 anos, o maior número de campeonatos conquistados por uma mesma carnavalesca, para uma mesma escola.⁷⁰⁶

E há também os carnavalescos que, como Joãozinho Trinta, transitam por poucas e, mesmo com trabalhos reconhecidos em todas, acabam por marcar uma delas, no caso, a Beija-Flor. Ambas as pesquisadoras, contudo, concordam entre si na tese de que o carnavalesco é um mediador cultural. Cavalcanti destaca a

importância dos mediadores (meus interlocutores de pesquisa e personagens chaves da narrativa etnográfica, as próprias escolas, os bicheiros, os carnavalescos, e tantos mais). Esses operadores de articulações entre tantos contrastes que, com abertura e criatividade no agenciamento de múltiplos códigos, articulavam o conjunto vivo do "meu" carnaval. Dentro dele existiam, certamente, muitos "carnavais".⁷⁰⁷

A função do(a) carnavalesco(a) o(a) leva a administrar o trabalho, mas também as relações intersubjetivas da equipe que lidera, cuja mão-de-obra especializada se baseia na habilidade técnica de escultores, serralheiros, marceneiros, carpinteiros, pintores, aderecistas e costureiras profissionais que trabalham no barracão. Esse galpão

⁷⁰⁵ Rosa Magalhães fez seu último carnaval na Imperatriz Leopoldinense em 2009, depois de liderar o carnaval desta agremiação por 19 anos. Em 2010, conseguiu evitar o rebaixamento da GRES União da Ilha do Governador que retornava ao Grupo Especial, com o enredo *Dom Quixote de La Mancha...O cavaleiro dos sonhos impossíveis*. Assinou também o desfile do Império Serrano no Grupo A, conquistando o 6º lugar deste grupo com o enredo *João das ruas do Rio*.

⁷⁰⁶ FÉLIX, Leilane. *Pós Graduação em figurino e carnaval. História do carnaval*. **Revista em Movimento**. Rio de Janeiro: Escola de Design da UVA, 2006. Disponível em <http://www.uva.br/revistaemmovimento>.

⁷⁰⁷ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Conhecer desconhecendo: a etnografia do espiritismo no carnaval carioca*, p. 118-138. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (Org.) **Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, 235 p., p. 127.

abriga a confecção de carros alegóricos e fantasias de uma escola de samba. [...] pouco a pouco o galpão foi adquirindo ares de local de trabalho, ou seja, se humanizando. Aquele pequeno grupo de pessoas, seis ou oito, dos anos 70, transformou-se em uma multidão de operários [...] Mas se hoje os barracões são tão bons, devo dizer que nem sempre foi assim. Houve um tempo em que se trabalhava em condições precaríssimas, sobretudo no que diz respeito às instalações.⁷⁰⁸

Esse tempo começa no mesmo ano do desfile do Salgueiro comentado por Haroldo Costa. Repito: não há como sentir saudade de “condições precaríssimas” de trabalho, a não ser que a saudade tenha algum valor em si. De qualquer modo, este se revela um sentimento útil para alimentar um pensamento que não consegue se desvencilhar do que passou, qualquer que seja este passado.

O surgimento da figura do carnavalesco foi, para Cavalcanti, a grande novidade que, a partir da década de 60, passou a dominar a criação artística das escolas de samba. Quando Pamplona e Rodrigues assumiram a arte do Salgueiro, iniciou-se também a referência aos temas negros nos enredos das escolas de samba, numa época em que a maioria delas fazia apologia de temas nacionais. Cavalcanti sintetiza, a seguir, o advento da figura do carnavalesco:

Até então houvera uma identidade de discurso: o carnavalesco e o compositor, se não eram uma mesma pessoa, eram membros da comunidade, com o mesmo grau de instrução e condições de vida idênticas. A partir desse momento, o carnavalesco impõe ao compositor o seu discurso, o discurso de uma pessoa estranha à comunidade e diferente dela. [...] Paradoxalmente, é nesse momento que o sambista retoma o discurso de sua cultura.⁷⁰⁹

Esse é um dos muitos caminhos tortuosos com que as escolas de samba, ao acolher o estrangeiro, o outro que vem de fora, promovem, paradoxalmente, a valorização do discurso que uma cultura produz de si mesma.

⁷⁰⁸ MAGALHÃES, *op. cit.*, p. 19-20.

⁷⁰⁹ VALENÇA *apud* CAVALCANTI, 1999, *op. cit.*, p. 29.

O desfile de 1960 do Salgueiro foi um divisor de águas: a estratégia de Rodrigues e Pamplona estabeleceu – gradualmente, mas de forma unânime e definitiva - um novo método de trabalho e uma nova concepção da arte das escolas de samba. Ser carnavalesco se tornou uma função profissional obrigatória na montagem do desfile, embora inicialmente fosse rechaçada pela crítica zelosa da identidade comunitária maculada por aqueles que invadiram o mundo do samba com outra formação artística e visão cultural que, supostamente, resultaria numa distorção ideológica dos discursos das escolas de samba. O desfile inaugural de Pamplona e Rodrigues, para perplexidade da crítica, prestou uma inédita homenagem a um herói não oficial, negro e ícone da resistência afro-brasileira: Zumbi. O enredo *Quilombo dos Palmares* colocou na avenida uma ala de escravos que parece tão revolucionária para a sua época quanto o foi, 30 anos mais tarde, a Ala de Mendigos de Joãozinho Trinta, pupilo da dupla.

No primeiro concurso dos anos 60 foi introduzida a cronometragem do desfile, e as escolas tiveram dificuldade para cumprir o tempo previsto. Entretanto, relata Haroldo Costa, “A chuva não parou um segundo sequer durante as quinze horas de duração do desfile que, apesar de tudo, foi bonito, muito bonito.”⁷¹⁰ Não apenas belo: no mundo do samba, este desfile preenche uma importante página de história da arte carnavalesca. Segundo depõe o carnavalesco Jaime Cezário, que em 2010 angariou a 6ª colocação para a Mangueira,

O primeiro desfile dessa nova estética informativo-visual vai causar um enorme impacto, a ponto de ser registrada, na hora do desfile oficial, a emoção da jornalista Eneida, que fazia parte do júri. Ao perceber que estava ali ocorrendo um momento marcante para a história do carnaval, grita emocionada para todos ouvirem: “Vocês estão ensinando História do Brasil para o povo!”.⁷¹¹

Crítica e público se renderam aos 700 figurantes que mostraram na avenida

⁷¹⁰ *Idem.*

⁷¹¹ CEZÁRIO, Jaime. *A importância do mestre Fernando Pamplona*. Jornal **O Dia** *On line*, 28 de novembro de 2008. Disponível em http://odia.terra.com.br/carnaval/htm/a_importancia_do_mestre_fernando_pamplona_215462.asp.

um tema ainda inédito e a que foi dado um tratamento impecável, em cinco quadros bastante originais: o cativo, a luta, os quilombos, o séquito de Zumbi e a nação livre [...]. Em alegorias e riqueza também deve lhes caber a nota máxima. Bom gosto e originalidade, aliados a um entrosamento perfeito num conjunto deslumbrante, foram as características dos Acadêmicos, que trouxeram o Quilombo dos Palmares para o asfalto *enlameado* da avenida. Se a chuva, então copiosa, não arrefeceu o entusiasmo dos passistas e o calor do ritmo arrancado aos tamborins e tambores, recos-recos e pandeiros, chocalhos, frigideiras e tantãs, muito menos conseguiu impedir as manifestações de agrado da assistência, nas calçadas, nas escadarias da Biblioteca nacional, nos palanques e até nas árvores da praça Floriano...⁷¹²

Na Apuração dos votos, outro tumulto foi reprimido pela “polícia de vigilância [que] deu ontem um *show* de brutalidade no Departamento de Turismo, quando se deliberava sobre a classificação das escolas de samba que desfilaram no carnaval.”⁷¹³ O “espetáculo deprimente”⁷¹⁴ mostrou o conflito das escolas de samba com o Departamento de Turismo do Rio de Janeiro, cujos dirigentes entenderam que deveriam penalizar as escolas que atrasaram seu desfile; os dirigentes das escolas, por sua vez, debitaram os atrasos à má organização do concurso. Depois que a “mesa apuradora resolveu enfim não tratar de pontos perdidos e passou a anunciar a classificação oficial”⁷¹⁵, a Portela se tornou campeã: do Salgueiro foram retirados 15 pontos; nenhum ponto da Portela, assim como tampouco da segunda colocada, a Mangueira. Haroldo Costa, um dos jurados daquele ano, conta que a coisa toda foi parar no gabinete do então prefeito Negrão de Lima (1901-1981). Pressentindo que a intervenção da liderança municipal daria vantagem ao Salgueiro, Natal da Portela (1905-1975) se adiantou e ofereceu a solução acolhida por todas as escolas de samba: 5 foram as escolas campeãs que dividiram igualmente o prêmio de Cr\$ 280.000,00. Além das 3 agremiações já

⁷¹² Matéria do Jornal *O Globo* (02/03/1960) in COSTA, *op. cit.*, p. 51. O grifo consta do original.

⁷¹³ Matéria do Jornal *O Globo* (04/03/1960) in COSTA, *op. cit.*, p. 52.

⁷¹⁴ *Idem.*

⁷¹⁵ COSTA, *op. cit.*, p. 54.

citadas, entraram na partilha do recurso o Império Serrano⁷¹⁶ e a Unidos da Capela⁷¹⁷. O que se pode concluir deste episódio é que, além de ser do “povo”, escola de samba também é coisa de polícia e de Estado, além de estar adaptada e adequada ao sistema capitalista.

Haroldo Costa finaliza seu relato do carnaval de 1960 deste modo:

Não obstante, no morro do Salgueiro era grande a frustração. Era um sabor de ganhou-mas-não-levou. De uma coisa porém ninguém duvidava, nem no morro nem no asfalto, de que o Salgueiro modificara a estética carnavalesca, no que diz respeito a desfile de escolas de samba.⁷¹⁸

Tal modificação estética constitui a novidade trazida pelos carnavalescos.

3 anos depois, Joãozinho Trinta iria compor a equipe de Pamplona e Rodrigues. Na época chefe do almoxarifado de cenários do Teatro Municipal, o carnavalesco de maior sucesso e popularidade, mas, também, o mais controverso do concurso das escolas de samba, nasceu em São Luís do Maranhão, em 23 de novembro de 1933. Orgulha-se de ter sido concebido no carnaval. Filho de viúva, sua mãe tem provável origem judia com ascendência árabe. Seu pai, ele mal conheceu: “deve ter sangue índio, negro... [...] Eu e meu irmão somos filhos desse homem. Mas não conheci meu pai, estava com 2 anos quando ele faleceu”⁷¹⁹ Criado numa família com 3 irmãs nascidas do primeiro

⁷¹⁶ GRES Império Serrano, da Serrinha, fundada em 1947. Dissidência da escola de samba Prazer da Serrinha, em sua história conquistou 9 campeonatos e 10 vice-campeonatos, sendo uma das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro. Disponível em www.imperioserrano.com.

⁷¹⁷ GRES Unidos da Capela, do reduto Parada de Lucas, fundada em 1933. Foi duas vezes campeã do concurso (antes de 1960, em 1950 dividiu o primeiro lugar com a escola de samba Prazer da Serrinha). Em 1966, fundiu-se com outra escola do mesmo bairro, a Aprendizes de Lucas, compondo a atual Unidos de Lucas. Foi, provavelmente, a primeira escola de samba a aceitar pessoas brancas. Disponível em <http://www.galeriadosamba.com.br> e <http://carnaval.rioguiaooficial.com.br/2010/escolas-de-samba/rio-de-janeiro-iii/unidos-de-lucas/>.

⁷¹⁸ *Idem*.

⁷¹⁹ TRINTA in PETTA, Rosângela. *Playboy entrevista Joãozinho Trinta*. Revista **Playboy**, ano XXIII, número 271, fevereiro de 1998, p. 29-45, p. 34. Devo advertir que a compreensão de citações diretas das palavras de Joãozinho

marido de sua mãe e 1 irmão mais novo, aos 11 anos ele descobriu a biblioteca pública de São Luís. Antes disso, porém, “Minha irmã mais velha era uma superdotada e me iniciou na literatura. Li Camões com 8 anos”⁷²⁰.

Foi na infância que Joãozinho afirma ter descoberto suas habilidades manuais: fazia teatro de bonecos, cinema, máscaras e adereços, enfim, produzia seus próprios brinquedos. Ele sintetiza a conjugação entre infância, arte e carnaval em sua vida conclamando os sentidos da “ilusão”:

Essa polaridade de enxergar o lixo e o luxo já vinha dentro de mim desde a infância, pois fui de família pobre, recebi poucos presentes e fabriquei a maioria dos meus brinquedos. O que felizmente me deu uma prática muito grande de fabricar, produzir, transformar. Um dos meus brinquedos preferidos, pois sempre gostei das artes, era um cinema improvisado, o que me obrigava a procurar lugares escuros para fazer minhas projeções. Um desses lugares era uma carvoaria abandonada dentro de um sobrado lá em São Luís do Maranhão. Para poder utilizá-la, eu fui obrigado, antes, a limpá-la, e isso me deu intimidade com as coisas abandonadas, apodrecidas. A experiência de limpar aquele depósito de carvão também se prolongou para outros locais da casa também abandonados. Então a questão da transformação sempre foi uma tônica que trago dentro de mim. Durante muito tempo fui criticado no Carnaval por apresentar um espetáculo de luxo. Mas eu sabia que por trás desta palavra "luxo" o que existia era criatividade, pois eu utilizava materiais comuns e baratos, mas tinha o jeito certo de transformá-los e dar-lhes aparência luxuosa. No Carnaval o mais importante não é o material usado, mas o que se pode fazer com ele, como criar a ilusão. Por isto eu disse

Trinta em entrevistas deve levar em conta a disposição dos produtores do carnaval em adaptar-se ao “valor de exposição” de que fala Walter Benjamin. Isso não significa lançar suspeitas sobre suas declarações, mas lê-las a partir do entendimento prévio que quem fala, fala com o conhecimento de que suas palavras serão expostas ao público.

⁷²⁰ *Idem*, p. 35.

aquela frase: "quem gosta de pobreza é intelectual, porque o povo gosta de luxo". Foi uma brincadeira com os críticos que me acusavam de fazer um Carnaval fora da realidade brasileira, quando, na verdade, eu exercia o verdadeiro espírito desta festa, que é a ilusão.⁷²¹

O carnavalesco que transforma lixo em luxo na construção da ilusão artística se declara, também, apaixonado pela dança. Sua cidade natal não era, na época, um cenário com capacidade para comportar todas as suas fantasias: a vida cultural

era coisa que não existia no Maranhão. Na década de 40, 50, a gente via nas rádios, nos jornais, notícias sobre o Rio de Janeiro. Na época, o Rio era a capital federal e capital cultural. Tinham várias companhias de ópera, dança. Todos queriam vir para o Rio. Comprei uma passagem e cheguei no Rio no dia de carnaval.⁷²²

João Clemente Jorge Trinta mudou-se para o Rio de Janeiro em 1951⁷²³: aos 17 anos, realocado pela empresa de capitalização onde trabalhava, tomou um navio e desembarcou na “cidade de sonho”⁷²⁴. Na vigília de Joãozinho, o luxo e o lixo carnavalescos remetem,

⁷²¹ *Do lixo às flores*. Entrevista de Joãozinho Trinta a ONG Leia Brasil, 1997. Disponível em http://www.leiabrasil.org.br/index.php?leia=depoimentos/depoimento_joaozinho_o_trinta. O projeto *Do Lixo às Flores* foi idealizado pelo carnavalesco e implantado pela Prefeitura de Guarulhos em parceria com a empresa Quitaúna, em agosto de 2000. O projeto emprega permanentemente 14 ex-catadores de lixo e concede 1.200 Bolsas Auxílio para o replantio, na produção de 3.000 mudas de flores. Funciona num antigo “lixão” da cidade de Guarulhos. Ver também TRISTÃO, José Américo Martelli e Virgínia Talaveira Valentini. *Responsabilidade social empresarial: o projeto “Do Lixo Às Flores”*. **Pesquisa em debate**, edição 9, volume 5, número 2, julho-dezembro, 2008. Disponível em http://www.pesquisaemdebate.net/docs/pesquisaEmDebate_9/artigo_2.pdf.

⁷²² *O criador genial contou histórias desses e de outros carnavais!* Entrevista ao vivo com Joãozinho Trinta, 30/02/2006. Disponível em <http://videochat.globo.com>.

⁷²³ Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br> (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira).

⁷²⁴ TRINTA in PETTA, *op. cit.*, p. 29.

alegoricamente, ao contraste e à comunhão dos desejos da infância maranhense com a vida adulta no Rio de Janeiro. Recém chegado na então capital federal, foi auxiliar de escritório enquanto estudava dança. Passou fome e dormiu em bonde enquanto, já aprovado no concurso do Teatro Municipal, aguardava sua convocação para integrar seu Corpo de Baile. Aposentou-se em 1990, 2 anos antes de deixar a Beija-Flor, após ocupar as funções de bailarino, chefe de guarda-roupa, cenógrafo e encenador de óperas, como personagem de seu sonho mais que realizado:

Eu fazia o que queria, e ganhando para isso. Era muito mais do que sonhei. O Rio era a capital federal, o Municipal tinha temporadas de óperas alemãs, italianas, francesas, inglesas – e nós, do corpo de baile, participávamos tanto das montagens brasileiras quanto das internacionais. Assisti às maiores maravilhas do mundo, o Covent Garden de Londres, os balés russos, grandes espetáculos shakeasperianos... O contato com todo esse mundo artístico era de uma dimensão incomensurável. Eu chegava ao teatro às 7 [*da manhã*] e só saía de madrugada.

Joãosinho apresenta o mesmo comportamento obsessivo no barracão, um lugar em que ele, tímido, custou a impor-se aos operários do samba. Mas conseguiu: se tornou um carnavalesco de referência. Demitido da Grande Rio, ele foi contratado pela Vila Isabel, então no Grupo de Acesso. Mas a nova isquemia sofrida no barracão de sua última escola o afastou de vez dos concursos para cumprir sua *via crucis* de sofrimento:

Pela primeira vez em quatro décadas, o mais importante criador do carnaval carioca não pisará na avenida. Vítima de uma isquemia, Joãosinho Trinta, de 71 anos, está numa UTI e passou os últimos dois meses preso a um respirador artificial, alternando momentos de inconsciência e de lucidez. O dado mais triste é que sua luta pela vida tem sido solitária. No hospital em que está internado, na Zona Sul do Rio de Janeiro, são muito raras as visitas. A Unidos de Vila Isabel, escola que ele comandou até novembro do ano passado, pretende

homenageá-lo em seu desfile. Mas nas outras escolas, entre elas Salgueiro, Beija-Flor e Viradouro, que graças ao talento do carnavalesco se sagraram campeãs, reina o silêncio.⁷²⁵

Apesar do tom dramático da matéria jornalística, Joãozinho Trinta se recuperou, mas naquele ano de 2005 ele abandonou de vez⁷²⁶ a experiência compartilhada de ¼ de século de teatro e 4 décadas de carnaval que resultou na concepção de escola de samba como espetáculo, construção, montagem: ópera. Joãozinho depõe:

montei várias óperas. Ora, a visão que eu tinha da ópera, como espetáculo audiovisual de todas as artes, me fez enxergar no desfile de escola de samba a mesma estrutura. A ópera começa, repousa e se desdobra num libreto; a escola tem o enredo. Esse enredo tem letra e música; é o que acontece na ópera. A ópera tem a orquestra; a escola tem a bateria. A ópera tem o corpo de baile e o corpo coral; a Escola tem os passistas – que cumprem o mesmo papel do corpo de baile, que não canta, só dança – enquanto a parte coral cante e se movimenta, como as alas, mas não executa passos como o bailarino. A ópera tem cenário; a escola tem os carros alegóricos. Na ópera temos as figuras principais; na escola são os destaques. É, portanto, um espetáculo audiovisual igual à ópera, grandioso, com começo, meio e fim. E o carro alegórico permite uma maior visualização do enredo, uma melhor visão da escola, como os capítulos de uma história. Fica mais criativo, visualmente mais rico.⁷²⁷

Alegorias são elementos centrais nos desfiles de Trinta, reconhecido como o carnavalesco que ampliou suas dimensões dando-lhes grandiosidade e destaque. Ele foi também o primeiro carnavalesco a

⁷²⁵ CARNEIRO, Marcelo. *O rei está só*. Revista **Veja**, número 1891, ano 9/02/2005, p. 93. Disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx?edicao=1890&pg=08>.

⁷²⁶ Esta é uma afirmação arriscada: em se tratando de Joãozinho Trinta, um insuspeito retorno é possível.

⁷²⁷ TRINTA in PETTA, *op. cit.*, p. 30-31.

colocar destaques⁷²⁸ nos carros alegóricos, em 1974. Contudo, no começo, eles

ficaram horrorizados [...]. Me perguntaram: “Ué, agora nós viramos alegoria?” Ora, o destaque é uma alegoria viva! Com aquela roupa enorme, não pode dançar, quando muito pode cantar, mas se movimenta mal. [...] No ano seguinte, todas as escolas fizeram isso. Foi uma ideia lúcida que tornou os desfiles suntuosos na elaboração dos carros, nas fantasias, porque coloquei golas e esplendores. Hoje ninguém mais pensa em não colocar destaques nos carros.⁷²⁹

O conceito de alegoria feita de gente de Paulo Barros, considerada a grande novidade dos desfiles de 2004 encontra, portanto, origem no destaque concebido como “alegoria viva” por Joãosinho, 30 anos antes do Carro do DNA⁷³⁰.

Homem pequeno - “um metro e cinquenta e poucos”⁷³¹ - e frágil, mas ágil, o incansável trabalhador chamou a atenção da dupla Rodrigues e Pamplona que, em 1963, transitava entre o teatro onde Joãosinho Trinta trabalhava e as escolas de samba. Foi na prática do barracão – e não na Escola de Belas Artes, um celeiro de carnavalescos – que ele aprendeu sua arte, integrando uma equipe que também era responsável pela decoração carnavalesca de bailes e da cidade. Paulo Barros faz eco à experiência de Trinta em vários aspectos: freqüentador do barracão da Beija-Flor e morador da comunidade de Nilópolis quando criança, ele eleva a experiência do barracão como a verdadeira escola carnavalesca:

Não se aprende Carnaval em lugar nenhum: dentro de uma escola de samba exclusivamente. Então eu mergulhei dentro desse universo, fui para dentro do barracão e comecei a aprender como se fazia a roupa, como se fazia um carro alegórico, a questão de ferragem, de madeira, de escultura, de fibra. A gente tem hoje uma referência acadêmica, vamos dizer assim, de profissionais que vêm das Belas Artes, até de

⁷²⁸ Destaques são foliões com fantasias especiais e únicas.

⁷²⁹ TRINTA in PETTA, *op. cit.*, p. 32.

⁷³⁰ Ver começo do **Capítulo 6** dessa tese.

⁷³¹ TRINTA in PETTA, *op. cit.*, p. 29.

Letras - eles entram nesse universo, mas para se aprender a fazer Carnaval efetivamente tem que ser dentro do barracão da escola.⁷³²

O primeiro desfile de Joãozinho Trinta aconteceu quando integrava a equipe de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, em 1964. Em meados dos 60, uma escola de samba agrupava cerca de 1.200 componentes. Os 400 anos de fundação do Rio de Janeiro foi tema unificado do concurso de 1965. Em 1969, o samba *Heróis da Liberdade*, do Salgueiro, foi censurado pelo Governo Militar, que havia acabado de editar o AI-5: considerada de oposição ao regime, sua letra teve que ser modificada. Na década de 70, as escolas já contabilizavam em torno de 2.500 figurantes. Os sambas de enredo gravados se tornaram um negócio rentável e as escolas começaram a participar dos lucros da transmissão do desfile por televisão. Por causa das obras do metrô, os desfiles foram transferidos para a Avenida Antônio Carlos em 1974.

Essa década encontrou o carnavalesco maranhense ainda na equipe de Pamplona e Rodrigues que, em 1973, migraram para a GRES Mocidade Independente de Padre Miguel. Em 1974, Joãozinho ganhou seu primeiro campeonato como carnavalesco do Salgueiro em dupla com Maria Augusta, com o enredo *O rei da França na ilha da assombração*⁷³³, sobre a invasão francesa do Maranhão. No ano seguinte, desta vez único carnavalesco do Salgueiro, foi bicampeão com o enredo *O segredo das minas do rei Salomão*⁷³⁴. Joãozinho testemunha que

Em 1974, 75, eu andava na companhia do Pamplona, Arlindo, Teresa Aragão, Ferreira Gullar, todos de esquerda. Por isso mesmo chamava a Beija-Flor de “Unidos da Arena” [*Aliança Renovadora Nacional, partido situacionista criado pelo golpe militar de 1964 e transformado em PDS em 1979, vindo a desembocar no atual PPB do ex-prefeito*

⁷³² Paulo Barros. Entrevista do Projeto Produção Cultural Brasil no estúdio Cine & Vídeo, São Paulo, 24/06/2010. Disponível em <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-paulo-barros.html>.

⁷³³ CUNHA Jr., *op. cit.*, p. 16-18; e p. 114-116. Consultar, também, *Tabela A5*, nos **Anexos**.

⁷³⁴ *Idem*, p. 18-22; e p. 117-118.

paulistano Paulo Maluf], que vinha com enredos como Mobral [*Movimento Brasileiro de Alfabetização, uma das bandeiras do regime militar*]. Foi a época de muitos intelectuais chateados com a Beija-Flor.⁷³⁵

Contrariado pelo “corretor zoológico”⁷³⁶ Osmar Valença quanto ao propósito de realizar um trabalho com a comunidade, ainda em 1975 Joãozinho Trinta aceitou conversar com o recém empossado presidente da Beija-Flor de Nilópolis, na época uma comunidade pobre e violenta da Baixada Fluminense: por ser uma escola pequena, a Beija-Flor aceitaria seus projetos sociais. Neste momento, a escola estava nas vésperas de seu primeiro desfile no grupo principal do concurso. Joãozinho Trinta sempre foi muito criticado por migrar para esta escola que, nos anos 70, era uma entidade mediana que desfiava enredos ufanistas⁷³⁷, por isso acusada de atrelamento à ideologia do regime militar. Mas, no contrato entre Joãozinho e Aníz Abrão David, o Anísio, o carnavalesco exigiu que a escola abandonasse a apologia à ditadura⁷³⁸. Neste momento, Joãozinho recebia propostas de muitas escolas. Ele comenta:

ainda era chefe do guarda-roupa do Teatro Municipal e a porta dos fundos parecia reunião de banqueiros do bicho, todos lá querendo falar comigo. Mas eu não queria ir para escolas grandes porque sabia que elas não fariam um trabalho social.”⁷³⁹

O carnavalesco, adaptando seu desejo de ação social ao convite da Beija-Flor, já chegou questionando:

⁷³⁵ TRINTA in PETTA, *op.cit.*, p. 30. As explicações entre colchetes constam da entrevista original na Revista **Playboy**.

⁷³⁶ Modo cômico de designar, no ambiente carnavalesco, o patrono de escola de samba envolvido com o jogo do bicho, ou “bicheiro”.

⁷³⁷ Ver Tabela A2, nos **Anexos**. Os títulos dos enredos fornecem uma mostra desse ufanismo: *Educação Para o Desenvolvimento* (1973), *Brasil Ano 2000* (1974) e *O Grande Decênio* (1975) são os últimos 3 temas desfilados pela Beija-Flor de Nilópolis antes da vinda de Joãozinho Trinta para a escola.

⁷³⁸ VIEIRA, Cláudio. *Joãozinho dos trinta carnavais*. Jornal **O Dia**, 11/01/2004.

⁷³⁹ TRINTA in PETTA, *op.cit.*, p. 30.

A Beija-Flor só tirava os últimos lugares e perguntei pro Anísio: “Por que a Beija-Flor só faz temas falando de Funrural e Pis/Pasep? Vocês tem alguma ligação com o governo?” O Anísio disse que não, o máximo que recebiam era um telegrama de uma autoridade elogiando – mas é claro que tinham alguma ajuda porque o [jornalista] Haroldo Costa me falou que recebia ordem na televisão de não meter o pau na Beija-Flor.⁷⁴⁰

Ali ele criou desfiles luxuosos como nunca havia sido visto antes no mundo do samba. Seu primeiro desfile na escola conquistou o 1º lugar do concurso de 1976 com o enredo *Sonhar com Rei dá Leão*. Por primeira vez, o concurso foi vencido por uma escola de fora do rol das 4 grandes: Portela, Mangueira, Império Serrano e Salgueiro. Ali começou o trajeto em alta velocidade deste carnavalesco em direção à sua apoteose carnavalesca no grupo mais importante das escolas de samba.

Mesmo sendo o principal articulador do rompimento do apoio ideológico da Beija-Flor ao regime militar de direita, Joãozinho atraiu para si a crítica da esquerda que pressionava esta escola. O último de uma série de carnavais vitoriosos foi em 1983⁷⁴¹, com o enredo *A grande constelação das estrelas negras*. Sobre o ano seguinte Joãozinho desabafa,

quando se dá a abertura [política] e o [ex-exilado e então governador do Rio de Janeiro Leonel] Brizola começa a construir o sambódromo, declarando que não era para as escolas de direita, já estigmatizando a Beija-Flor. [...] Todo mundo sabia quem venceria o carnaval de 1984, a Mangueira, porque o Banerj [Banco do Estado do Rio de Janeiro, então estatal] tinha um contrato com a escola. Até publicaram um grande cartaz: “Brizola na cabeça e Mangueira no pé.”, uma paródia com [a gíria] Brizola, cocaína. Não deu outra, ganhou Mangueira.⁷⁴²

⁷⁴⁰ *Idem*.

⁷⁴¹ Em 8 anos, Joãozinho Trinta angariou 5 campeonatos e 3 vice-campeonatos para a Beija-Flor. Consultar *Tabela A5*, nos **Anexos**.

⁷⁴² TRINTA in PETTA, *op. cit.*, p. 30-31.

Joãosinho fecharia a década de 80 com *Ratos e Urubus, larguem a minha fantasia!* No primeiro desfile deste enredo, o carnavalesco integrou a última ala em que ele mimetizou o grupo que fecha todo e qualquer desfile: depois de cada escola passa o pessoal da limpeza, juntamente com um caminhão-pipa, limpando a pista antes da passagem da próxima agremiação. Ali estava Joãosinho com o uniforme de gari, aguardando os espectadores que assistiam a “saideira” do cortejo do lixo. Em mais uma estratégia surpreendente, Trinta colocou na avenida uma ala que, de resto, já aconteceria porque sempre acontece. No final de *Ratos e Urubus*, valeu o engenho, se diria no século XVII, mais do que o visual esplendoroso. E, além do mais, a presença.

No ano de 1991, as escolas de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, bicampeã do carnaval, e a Beija-Flor usaram, por primeira vez, computadores na organização de seus desfiles. Em 1992, a Estácio de Sá, com enredo sobre os 70 anos da Semana de Arte Moderna, venceu o concurso. Neste ano, apareceu a primeira destaque completamente nua num carro alegórico da escola de Nilópolis, outra invenção polêmica de Joãosinho Trinta. Mas, também neste ano, a pior colocação da história da escola no concurso – amargou um 7º lugar e, por isso, foi esta a única vez em que não desfilou no sábado das Campeãs - findou a parceria entre a Beija-Flor e o carnavalesco. Joãosinho deixou a escola Beija-Flor e levaria 5 anos para conquistar seu próximo último campeonato com o enredo *Trevas! Luz! A explosão do universo*, em 1997, na GRES Unidos do Viradouro.

O nome de Joãosinho Trinta confunde-se com a história da Beija-Flor: é impossível decidir se o carnavalesco deu prestígio à escola ou vice-versa. Foram quase 2 décadas de feliz parceria, coroada com 5 campeonatos e 7 vice-campeonatos⁷⁴³. Mas a Beija-Flor de Nilópolis já existia antes de Joãosinho Trinta. Sua primeira liderança foi conquistada no Grupo 2, o que lhe valeu o acesso ao Grupo 1, onde permaneceu até 1963. Em 1964, foi rebaixada ao Grupo 2. Alternou posições entre os grupos 2 e 3 por mais 10 anos. Em 1973, finalmente retornou ao grupo principal, onde permanece até hoje. O período total perfaz 23 anos. De 1974 a 1976, 2 carnavais prepararam a sua primeira conquista do campeonato. A convivência entre Joãosinho e Beija-Flor durou 17 carnavais, entre 1976 e 1992.

Após a saída de Joãosinho Trinta, a escola de samba encontrou uma solução inédita para a criação de seus desfiles⁷⁴⁴. Depois de 5 anos

⁷⁴³ Consultar *Tabela A5*, nos **Anexos**.

⁷⁴⁴ Consultar *Tabela A4*, nos **Anexos**.

encomendando seu carnaval a 2 artistas, respectivamente Maria Augusta (1993) e Milton Cunha (1994 a 1997), uma Comissão de Carnavalescos tornou-se, de 1998 em diante, responsável pelos desfiles da escola, que voltou a vencer os concursos. A Beija-Flor conseguiu reencontrar seu carnaval inovando o modo de liderança da criação e da montagem artística dos desfiles. A ideia foi de Laíla: em 1997, com a saída de Milton Cunha, o diretor de carnaval da Beija-Flor propôs à presidência da escola uma comissão que criasse o desfile do ano seguinte. Os primeiros componentes da Comissão de Carnaval foram, além de Laíla: Cid Carvalho, artista plástico local cuja competência era o uso das cores e das formas nas fantasias e alegorias; Fran-Sérgio, arquiteto e desenhista; e Ubiratan Silva, o caçula do grupo. Juntou-se a eles Nelson Ricardo, estagiário da LIESA no barracão da Beija-Flor durante o ano anterior, graduado em Arquitetura e Artes Cênicas. O enredo foi aberto ao público nos ensaios de quadra, que sugeriu um total de 68 temas. Durante o processo de seleção, outros 2 nomes se juntaram à Comissão de Carnaval: Victor Santos, desenhista que já havia trabalhado na escola como chapeleiro e desenhista; e Paulo Fuhro, acadêmico graduado em Filosofia, Teologia e História.

O primeiro resultado dessa comissão foi um enredo criado em 1998 que falava sobre a pajelança cabocla. Amarildo Mello, estudante de Museologia que acabou integrando a Comissão de Carnaval, foi o autor de *Pará – O Mundo Místico dos Caruanas nas Águas do Patu-Anú*, baseado nos relatos da Pajé Zeneida Lima. Com este enredo a Beija-Flor foi campeã após 15 anos sem vitória. No carnaval seguinte, Amarildo de Mello, Victor Santos e Paulo Fuhro saíram da comissão e entrou Shangai, um artista da reciclagem que utiliza materiais rústicos e naturais. Laíla seguiu liderando o grupo, como segue até hoje, que manteve esta formação até 2000. Em 2001, Victor Santos voltou à comissão, participando apenas da montagem do desfile de 2002. Em 2003, Fran-Sérgio e Ubiratan Silva não participaram da comissão, mas retornaram em 2004. Em 2007, Cid Carvalho saiu da Beija-Flor para assinar o carnaval da Vila Isabel. Em troca, Alexandre Louzada trafegou pela via de mão dupla entre as 2 escolas e veio para a Beija-Flor de Nilópolis, que conquistou novamente o concurso das escolas de samba do Grupo Especial. A comissão de 2008 foi composta por: Ubiratan Silva, Fran-Sérgio, Alexandre Louzada e Laíla. Nenhuma outra escola adotou esta maneira diferente de criar seu desfile, mas se verifica hoje a ampliação das duplas de carnavalescos. A Comissão de Carnaval da Beija-Flor já conquistou 4 vice-campeonatos e 5 campeonatos, incluindo o tricampeonato de 2003, 2004 e 2005. Tudo se passou como se

Joãosinho Trinta não pudesse ser substituído, a não ser pelo coletivo da Beija-Flor que deu prosseguimento e sofisticou sua arte carnavalesca. Em 2008, um jornalista comentava que “Existem hoje os grupos de acesso, o Grupo Especial e a Beija-Flor”⁷⁴⁵. Mas, Bruno Filippo conclui, sobre a superioridade da escola de Nilópolis:

Nenhuma supremacia dura para sempre. As escolas devem absorver aquilo que faz a Beija-Flor ser uma escola diferente: investimento em infra-estrutura, nos componentes que desfilam com garra e vontade, numa linha de samba-enredo que se encaixou no modelo próprio de desfile. É isso que nos leva a perceber que, para eles – como escreveu um comentarista –, tudo pareça ser tão fácil.⁷⁴⁶

Em 1993, Joãosinho sofreu sua primeira isquemia; para recuperar-se, ele se afastou do carnaval. Em maio daquele ano, 13 banqueiros do bicho cariocas foram condenados pela justiça por formação de quadrilha. Surgiu a dúvida: as escolas poderiam sobreviver sem a ajuda financeira da contravenção do jogo do bicho? A resposta foi imediata: sem contribuições de “bicheiros”, a Imperatriz conquistou o campeonato de 1994 com o enredo *Catarina de Médicis na corte dos Tupinambôs e Tabajéres*, provando que as escolas de samba possuíam pelo menos uma alternativa de receita: adotar um esquema moderno de gestão empresarial. Deste ano até 2001, dos 8 concursos, Rosa de Magalhães venceu 5, sempre na Imperatriz.

Inaugurando o novo milênio, a LIESA impôs tema único ao desfile: 500 anos do Brasil. Interessado no assunto, o governo federal investiu R\$ 500.000,00 (quinhentos mil reais) em cada escola de samba. Em 2004, quando o regulamento liberou a reedição de enredos e sambas-enredo, o campeonato foi vencido pela Beija-Flor. Um ano antes, Joãosinho Trinta inaugurara o uso de *merchandising* no desfile, criando mais uma polêmica com a crítica que insiste em não macular a arte do samba. Mas Joãosinho não considera ser esse um uso nefasto:

⁷⁴⁵ In FILIPPO, Bruno. *A Beija-Flor, as escolas de samba e os ciclos da vida*. **O Dia** <On Line>, 18/02/2008. Disponível em http://odia.terra.com.br/carnaval/hm/artigo_a_beija_flor_as_escolas_de_samba_e_os_ciclos_da_vida_151861.asp.

⁷⁴⁶ *Idem*.

Depende da inteligência dos carnavalescos, porque qualquer assunto pode se tornar um tema de Carnaval. Eu mesmo tenho experiência própria, quando fiz o enredo para a Grande Rio sobre a Vale do Rio Doce, com o enredo "O Brasil que vale". Fiz isso sem citar e sem focar diretamente a empresa, contando sua história, que tem ligação com a do Brasil. Não desvirtua o espírito do carnaval.⁷⁴⁷

O ano de 2004, como já dito, assistiu o último desfile de Joãozinho Trinta. Sua passagem final pela passarela carioca foi rodeada de um pequeno escândalo por conta de duas alegorias proibidas, foram proibidas partes das alegorias que representariam o Kama Sutra, com destaques de casais encenando posições do livro indiano; e uma escultura que mostraria Adão e Eva em ato sexual, do carro abre-alas. Elas fariam parte do desfile de *Vamos vestir a Camisinha, meu Amor!*, da Grande Rio, cobrindo a seguinte parte do enredo:

E, foi criado o HOMEM. Mas, faltava a MULHER. Deslumbrante nas suas formas e beleza, ela surge no PARAÍSO. A felicidade era total. Lá, para as bandas do ORIENTE os sábios presenciavam os relacionamentos entre os Seres Humanos e ensinavam Lições de Amores.⁷⁴⁸

Esse desfile sofreu, ao todo, 3 interdições. De parte da Igreja, o arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Eusébio Scheid, declarou que “A justiça e o bem comum devem impedir”⁷⁴⁹ e o bispo Dom Rafael Cifuentes reforçou: “Propagar o uso da camisinha é uma barbaridade”⁷⁵⁰. Mas nada disso é novidade: segundo o pesquisador Fábio Gomes, eram

⁷⁴⁷ BLIKSTAD, Karin. *Joãozinho Trinta vem ao Carnaval de SP em busca de apoios*. **Folha.com**, 01/02/2008. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br>.

⁷⁴⁸ Fragmento do enredo de autoria de Joãozinho Trinta. Disponível em www.liesa.globo.com.

⁷⁴⁹ GOMES, Fábio. **O Brasil é um luxo: trinta carnavais de Joãozinho Trinta**. CBPC / Axis, 2008, 256 p., p. 244.

⁷⁵⁰ *Idem*.

Raros os carnavais em que não se estabelece celeuma entre Joãozinho Trinta e a alta prelazia católica carioca.

Historicamente, o enredo de 1985, “A Lapa de Adão e Eva”, teria desencadeado a discórdia. Em 1989, o Cristo andrajoso de “Ratos e Urubus”, proibido a partir de ação judicial encetada pela cúria carioca, desfila coberto por sacos de lixo com a faixa “Mesmo proibido, olhai por nós!” que revela a fê em contraponto à intolerância dogmática. Joãozinho cria um ícone que transforma o êxito jurídico em derrota do fundamentalismo religioso. Em 1992, os prelados católicos teriam dado o troco, já que o carnavalesco lhes imputaria a responsabilidade pela denúncia, jamais confirmada, que detona seu projeto de promoção social infantil “Flor do Amanhã”. De lá prá cá, seja em destaques como “Martírios da Igreja” do desfile de 2000, seja em alas como a que carnavaliza os Padres Capuchinhos em 2002, os desfiles do artista sempre encontram uma brecha para o repto, ora irônico, ora mordaz.⁷⁵¹

No âmbito da justiça, o Ministério Público emitiu uma liminar proibitiva a partir de uma representação da União dos Juristas Católicos do Rio de Janeiro que “argumenta que o enredo desrespeita ‘valores envolvendo a família, a dignidade da pessoa humana e o Estatuto da Criança e do Adolescente.’”⁷⁵². A escola de samba demitiu Joãozinho Trinta “por não ter aprovado a interpretação do enredo”⁷⁵³.

Em defesa do desfile das alegorias como elas foram concebidas por Joãozinho Trinta, o então Ministro da Saúde Humberto Costa afirmou: “É uma forma de ampliar o trabalho de prevenção à AIDS.”⁷⁵⁴ Cláudio Nascimento, um representante da comunidade homossexual acrescentou: “Falar de prevenção demonstra consciência social e é de muito bom gosto.”⁷⁵⁵ Fábio Gomes relata o episódio da proibição:

⁷⁵¹ *Idem*, p. 243.

⁷⁵² *Idem*, p. 244.

⁷⁵³ Disponível em <http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/>.

⁷⁵⁴ GOMES, *op. cit.*, p. 244.

⁷⁵⁵ *Idem*.

Promotores da Vara da Infância e Juventude fazem uma inspeção no barracão da Escola e proíbem duas alegorias – o carro abre-alas (que traz uma grande escultura com a reprodução do ato sexual entre Adão e Eva) e a representação do Kama Sutra, clássico manual indiano de posições sexuais. “Não precisa mostrar, basta insinuar” afirma a Promotora de Justiça Andréa Amin. Com o rótulo “Um artista censurado”, o jornalista Zuenir Ventura publica um artigo onde diz que “Joãosinho Trinta não é um anjo pornográfico”. Com o que concorda o carnavalesco: “Sou um artista de 70 anos que não precisa apelar para a pornografia” observando que “só verá pornografia quem tem o olhar pornográfico”.⁷⁵⁶

No começo do ano, Elinho de Oliveira, o católico presidente da Grande Rio, irritou-se com declarações de Joãosinho contra a Igreja se imiscuir no carnaval; além do mais, o carnavalesco teria tocado na questão da pedofilia na Igreja. A saída do carnavalesco foi mantida em sigilo para não desgastar emocionalmente os componentes da escola às vésperas do desfile. O assessor de imprensa da escola, Avelino Ribeiro, declararia que Joãosinho Trinta

foi demitido há duas semanas, porque o presidente da escola, Elinho de Oliveira, não gostou da forma final do desenvolvimento do enredo. [...] A proposta era que o desfile fosse uma extensão da campanha de prevenção à AIDS, mas isso ficou em segundo plano. Primeiro ficou a liberdade sexual, nas esculturas, nas alas, isso passou a ser a principal tônica do desenvolvimento do enredo.”⁷⁵⁷

O problema era a prioridade dada à expressão da “liberdade sexual” num desfile cujo objetivo era contribuir com a campanha de prevenção da doença. Desta lógica decorre que a prevenção envolve repressão de imagens do ato sexual.

⁷⁵⁶ *Ibidem.*

⁷⁵⁷ Jornal **Folha de São Paulo** *On line*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u90623.shtml>.

Opressão sexual é algo com que Joãozinho Trinta já lidara em sua vida. Além do mais, seu entendimento de “liberdade”, sexual ou não, nada tem a ver com permissividade: de acordo com o carnavalesco visionário que, ao invés de desenhar, imagina sua arte, o “carnaval é um único momento em que se pode contar as verdades. É um instante de liberdade e nos permite contar coisas que oficialmente não se conhece”⁷⁵⁸. Portanto, a “liberdade” do desfile de *Vamos vestir a camisinha, meu amor!* não se relaciona com a suposta promiscuidade sexual no mundo carnavalesco do avesso, mas com as “verdades” que, no carnaval, “se pode contar”. Não se trata, porém, de fazer conhecer uma verdade, mas de desvelar uma verdade já conhecida e oculta; de mostrar verdades que “se conhece”, mas não “oficialmente”. Gagnebin se pergunta sobre a

importância dos detalhes, dos objetos, e dos costumes cotidianos; das coisas pequenas que passam tão despercebidas de tão familiares que são; também à importância dos restos, dos resquícios, daquilo que, geralmente, é rejeitado como lixo. Esta significação do insignificante...⁷⁵⁹

... Benjamin a encontra no “mundo em miniatura”⁷⁶⁰ dos objetos comuns que se comportam como mônada, o “esboço dessa imagem abreviada do mundo”⁷⁶¹, noção desenvolvida no *Trauerspielbuch*. De acordo com a filósofa, os objetos do “lixo” suscitam duas ideias: a primeira é a “imersão no objeto”⁷⁶² com o olhar que perscruta atentamente como se o visse por primeira vez. A segunda refere-se ao seu deslocamento para um conjunto de objetos, todos considerados insignificantes em seus contextos originais. Juntos na nova coleção estes objetos adquirem outros sentidos, revolucionários. Deste modo, o que foi abandonado por nada valer ou por valer muito pouco ganha carga política na re-significação através da participação em outro coletivo.

⁷⁵⁸ *O criador genial contou histórias desses e de outros carnavais!* Entrevista ao vivo com Joãozinho Trinta. Disponível em <http://videochat.globo.com>.

⁷⁵⁹ GARBER, Klaus e GAGNEBIN, Jeanne-Marie (Org.). **Dossiê: História e cotidiano em Walter Benjamin**. Revista USP, número 15, setembro/outubro/novembro, São Paulo, 1992, 167 p. p. 44. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/15/SUMARIO-15.htm>.

⁷⁶⁰ *Idem*.

⁷⁶¹ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁶² GARBER e GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 44.

Numa brincadeira de infância em sua cidade natal, Berlim, Walter Benjamin explora uma gaveta de armário, tateia peças de roupas, recolhe e desdobra uma meia de lã. Em seu texto, ele rememora o prazer que buscava e, paradoxalmente, já trazia em si:

Nada me dava mais prazer do que enfiar a mão por elas adentro, o mais fundo possível. Não o fazia para lhes sentir o calor. O que me atraía para aquelas profundezas era antes “o que eu trazia comigo”, na mão que descia ao seu interior enrolado. Depois de a ter agarrado com a mão fechada e ter confirmado a minha posse daquela massa de lã macia, começava a segunda parte do jogo, que trazia consigo a revelação. Agora, tentava tirar para fora da bolsa de lã “o que trazia comigo”. Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia: eu tinha retirado “o que trazia comigo”, mas a “bolsa” onde isso estava já não existia. Nunca me cansei de pôr à prova este exercício. Ele ensinou-me que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa.⁷⁶³

Jeanne-Marie Gagnebin faz corresponder à lembrança infantil a idéia de cultura como coleção cujos conteúdos são livros, demonstrando a necessidade do vazio:

Se houvesse, dentro da meia, algo que a preenchesse realmente, não haveria possibilidade de brincadeira, não haveria este gosto de desfazer e refazer, esta experiência de destruição e restituição que marca todo pensamento de Walter Benjamin. Dito em poucas palavras, sem a presença do vazio, sem a presença da ausência, não poderia haver este jogo da significação que constitui a cultura.⁷⁶⁴

Por outro lado, a filósofa também relaciona o sentido erótico da experiência com a questão sobre forma e conteúdo na

⁷⁶³ BENJAMIN, Walter. **Imagens do pensamento**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a, 330 p., p. 106.

⁷⁶⁴ GARBER e GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 46.

relação de fascínio mas também de subversão crítica. A criança não descobre um segredo infável dentro das meias e dos livros, mas, muito mais, o avesso inseparável da superfície. O seu desejo não diz respeito a uma verdade escondida mas sim a este momento de mútua transformação e aniquilação que o gesto de desfazer e refazer a meia-bolso efetua. Há, aqui, portanto, uma crítica bem-humorada mas contundente à separação tão freqüente entre conteúdo e forma, interior e exterior, verdade e aparência.⁷⁶⁵

A mão da criança

penetra dentro da meia ou do livro, com cuidado mas sem respeito exagerado, não para descobrir uma mensagem misteriosa e sagrada, mas para experimentar, para tocar de perto, para seguir com os dedos os contornos desta arquitetura íntima que une o fora e o dentro, o som e o sentido, o significativo e o significado⁷⁶⁶.

Gagnebin remete a experiência da meia, por fim, ao debate sobre o teor coisal e o teor de verdade⁷⁶⁷, afirmando que ambos compõem o jogo dialético da experiência em que a criança aprende simultaneamente algo de *eros* e algo de espírito, algo de afetivo e algo de intelectual.

Para carnavalizar a AIDs, o segundo carro do desfile de *Vamos vestir a camisinha, meu amor!* traria uma escultura de Adão e Eva em pleno ato sexual. A visão desta “arquitetura íntima” punida pelo exercício da “partilha”⁷⁶⁸ com que a autoridade – aquele que pode decidir no estado de exceção – reserva para si a posse do conteúdo da “forma indiferente desvalorizada como superficial ao mesmo tempo que se reserva o acesso à verdade a poucos iniciados. Assim se garante uma ideia de cultura supostamente profunda e, seguramente, antidemocrática”⁷⁶⁹.

A censura de imagens por depravação contrasta com a timidez que atrasou a iniciação sexual de Joãozinho Trinta. Ele conta que,

⁷⁶⁵ *Idem.*

⁷⁶⁶ *Ibidem.*

⁷⁶⁷ BENJAMIN, 2009, *op. cit.* Ver **Introdução** dessa tese.

⁷⁶⁸ GARBER e GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁶⁹ *Idem.*

quando adolescente no Maranhão, teve 2 amores: 2 meninas, uma filha do diretor de sua escola, sua parceira de declamação de poesias; e a outra, filha de uma costureira de sua mãe. Ambas, porém, eram “coisa platônica”⁷⁷⁰, e “nem eu me lembro de ter tido impulsos sexuais na minha juventude.”⁷⁷¹ O carnavalesco relata que chegou a levar uma surra de sua irmã mais velha: “Eu não tive estímulos, tive repressão.”⁷⁷² Em suma, confessa, “Eu não tinha atividade sexual.”⁷⁷³ Interessou-se por meninos e, depois, por rapazes, mas confessa: “Nunca me dediquei a uma pessoa [...] namoro o mundo inteiro – no mundo e o mundo inteiro. Em qualquer lugar, com as mais variadas pessoas. Me fascina essa disponibilidade.”⁷⁷⁴ Por isso, ele vive só: “Ninguém agüentava uma pessoa que se divide, que gosta da aventura, da novidade.”⁷⁷⁵ Mas viver só não é motivo de lástima:

Eu pago pra ficar sozinho porque minha vida é tão tumultuada, em sempre tanta gente em volta... [...] Adoro a solidão, quando não é vazia, mas preenchida pelas minhas próprias interrogações, minhas pesquisas. É solidão no sentido de ficar sozinho na companhia de muitas coisas.⁷⁷⁶

A solidão entre as coisas revela um afeto. O *sex appeal* do inorgânico é um conceito de Walter Benjamin que evidencia o modo do homem relacionar-se com suas coisas. Segundo Mario Perniola, a originalidade de Benjamin consiste em dar à relação entre o homem e suas coisas um caráter teórico através da “mescla entre a dimensão humana e a dimensão ‘coisal’”⁷⁷⁷ que ao mesmo tempo em que confere sensibilidade às coisas transforma a sensibilidade humana, pois “o inorgânico [...] se materializa, se transforma em qualquer coisa de imaginário ou irreal”⁷⁷⁸.

⁷⁷⁰ TRINTA in PETTA, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁷¹ *Idem*, p. 38.

⁷⁷² *Ibidem*.

⁷⁷³ *Ibidem*.

⁷⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷⁷ PERNIOLA, Mario. **A estética do século XX**. Lisboa: Estampa, 1998, 201 p., p. 175.

⁷⁷⁸ *Idem*.

Joãosinho Trinta se relaciona de 2 modos com suas coisas. Em primeiro lugar, a tarefa do carnavalesco é criar coisas: alegorias carnavalescas são, sobretudo, coisas inorgânicas e inanimadas, são fetiches de olhos ávidos que as observam encantados durante os desfiles de carnaval. Em segundo lugar, ele adora a solidão entre suas coisas.

Benjamin cunhou o conceito de *sex appeal* do inorgânico ao discorrer sobre a relação entre a moda e o amor entre o orgânico e o inorgânico:

Cada geração vivencia a moda da geração imediatamente anterior como o mais radical dos antiafrodisíacos que se pode imaginar. [...] Em cada moda há um quê de amarga sátira ao amor; em cada uma delas delineiam-se perversões da maneira mais impiedosa. Toda moda está em conflito com o orgânico. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico.⁷⁷⁹

Na opinião do autor, a moda é uma atividade amorosa entre o corpo vivo e a coisa, uma relação perversa que tenta fazer com que o corpo se acasale com o inanimado, faça amor com ele. A coisa inanimada, por sua vez, se aparenta com o que está morto no seguinte aspecto: ambos são não vivos. A perversão da moda também diz respeito ao procedimento de produzir coisas novas que substituem as antigas, ou seja, coisas que matam outras coisas. Desta maneira, a moda renega a tradição e destrói a potência do vivo, assim como a própria tradição. A força da moda repousa, pois, no “*sex appeal* do inorgânico” sobre quem está vivo, na atração irresistível que o objeto exerce e que é, paradoxalmente, impossível de ser totalmente satisfeito. Segundo Benjamin, as imagens paradigmáticas da relação de amor entre o vivo e o inorgânico são o nascimento e a morte. A moda supera o nascimento como criação artificial que supera a criação natural; e quer superar a morte, a finalidade última e ao mesmo tempo impossível do *sex appeal* do inorgânico, pois a morte é a satisfação garantida, mas de um modo negativo: depois da morte, nada se deseja.

Ao vincular os fundamentos do conceito de *sex appeal* do inorgânico ao *Trauerspielbuch*, Perniola convoca uma tríade que envolve os conceitos de alegoria, exterioridade e ausência de identidade.

⁷⁷⁹ BENJAMIN, 2007, *op. cit.*, 117.

Esta última é a condição do sujeito moderno como descrito no *Trauerspielbuch*:

No volume *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, o seu único livro sistemático com uma certa amplitude, Benjamin vê na ética estoica e no convite a nada fazer a premissa do sentir barroco, que implica um total afastamento do natural, uma completa recusa da expressão subjetiva. A condição para a participação no grande jogo do mundo é o abandono de uma identidade subjetiva fixa e imutável⁷⁸⁰.

O homem moderno perdeu sua identidade para tornar-se um entre os muitos vivos que não conseguem expressar-se de modo subjetivo. Perdida a identidade, se perde também a unidade do mundo: “tudo se decompõe e fragmenta em partes infinitas, que podem dar lugar às mais diversificadas combinações. Sobre este fenômeno se baseia a alegoria barroca”⁷⁸¹: ela é a figura cujo trânsito faz desmoronar a estabilidade do mundo. A exterioridade, por fim, se define no apego ao mundo que está em ruínas, a única atitude possível para quem sobrevive à falência da unidade e já não pode confiar em efeitos de transcendência. O homem barroco não é ateu: para ele Deus existe, mas abandonou a humanidade à sua história natural repleta de tiranias, doenças e guerras. O Deus moderno se assemelha mais ao Deus estoico do que ao Deus cristão: abandonado, à sua própria história, sobreviver já em si uma vitória, e a morte torna-se, além do limite, a própria origem do sentir contemporâneo. No gosto, na satisfação e no divertimento de Joãozinho Trinta com suas próprias coisas se percebe a sensibilidade contemporânea do carnavalesco.

Quando desaparece a diferença entre o orgânico e o inorgânico, também aumenta a distância entre os 2. Mas, ao mesmo tempo, o homem reduzido à condição de coisa entre as coisas tem que recorrer a tudo o que herdou das gerações anteriores, tudo o que já foi pensado e feito a fim de superar sua própria pobreza e solidão. Esta superação é uma das qualidades da criação do carnavalesco que conseguiu fazer arte do lixo tanto quanto do luxo. O lixo é uma herança e um costume: Joãozinho se gaba de, até mesmo em seus carnavais luxuosos, enganar o

⁷⁸⁰ PERNIOLA, 1998, *op. cit.*, p. 176.

⁷⁸¹ *Idem.*

público com visualidades que, de tão exuberantes, são percebidas como arte confeccionada com materiais caros mas, na verdade, são feitas de lixo com a técnica da reciclagem e o uso de criatividade.

Porém, tanto faz se é lixo de coisa abandonada, em ruínas; ou lixo de pensamentos arruinados como o da política corrupta e pervertida que ele denuncia nas múltiplas críticas que constituem as alegorias de *Ratos e Urubus, larguem a minha fantasia!* No abre-alas do sexo, assim como no caso do Cristo Mendigo, a alegoria proibida recebeu como mortalha uma cobertura de sacos de lixo: o que está dentro de saco de lixo é lixo, coisa inorgânica ou morta busca nosso afeto.

No que diz respeito ao encontro sexual, Joãozinho entende que o estar só é estar em “disponibilidade” não a um parceiro, mas ao “mundo inteiro”. É esta disponibilidade que está em jogo na “sexualidade neutra [...] em sua irreduzível tendência para uma experiência excessiva”⁷⁸² que é encontrada em toda a obra carnavalesca de Joãozinho Trinta. Ele transforma tudo em artifício, pois o natural é precário, seja no sexo, seja no carnaval.

Também precária foi a resistência da representação do sexo pré-natural entre Adão e Eva e do sexo religioso do Kama Sutra à censura. Mas, resistir a quê? O que motivou a proibição? Segundo Paulo Silveira Martins Leão Júnior, presidente da entidade que fez a representação contra a alegoria, a questão é de natureza “ética, e não religiosa. Não somos contra nada que é insinuado. Mas nesse caso era algo muito explícito.”⁷⁸³ A preocupação do promotor Galdino Bordallo era com as crianças presentes no sambódromo, já que “Uma coisa é insinuar. Outra coisa é estimular a pornografia.”⁷⁸⁴

A mera e simples contemplação da imagem dessa escultura mostra o zelo excessivo da moral pública. Além disso, os queixosos se referem à diferença entre o “insinuar” e o “estimular” o que eles consideram comportamento pornográfico. Como se define esta diferença e o que está “muito explícito” nesta imagem é de caráter ambíguo. Mais do que a forma da alegoria, o que parece incomodar são os nomes Adão e Eva: a alegoria representaria personagens bíblicos e, além do mais, os

⁷⁸² PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005, 152 p., p. 47.

⁷⁸³ SOARES, Pedro. *Carnaval: sexo censurado no sambódromo*. **Folha de Londrina**, 21/02/2004. Disponível em http://www.bonde.com.br/folhadelondrina/?id_folha=2-1--4251-20040221.

⁷⁸⁴ *Idem*.

primeiros vivos, o primeiro homem e a primeira mulher. O Kama Sutra não é bíblico, mas é uma imagem religiosa.



Imagem 28. Alegoria de Adão e Eva proibida de desfilar no abre-alas da Grande Rio, 2004⁷⁸⁵

Joãosinho Trinta reagiu revoltado. Seus argumentos foram que, em primeiro lugar, “a TV pode mostrar tudo, mas o carnaval, não!”⁷⁸⁶. Em segundo lugar, “‘crescer e se multiplicar’ é algo que a própria Bíblia ‘estimula’ [...] Foi o que Adão e Eva fizeram. Não é pecado”⁷⁸⁷, decretou o carnavalesco, fazendo ecoar os sentidos das palavras de Perniola: “o que maravilha e surpreende é a enigmática ambigüidade das noções de liberdade e de respeito no sentir moral e sexual.”⁷⁸⁸

O carnavalesco tapou as partes proibidas do Carro do Kama Sutra com um pano branco. A estátua de Adão e Eva foi tapada com um plástico preto e a faixa branca onde se lia: “censurado”. O embrulho serviu como uma espécie de preservativo, a camisinha protetora que furtou o gozo dos olhares do sambódromo. E Joãosinho foi “afastado

⁷⁸⁵ Jornal **Zero Hora** *on line*. Disponível em <http://zerohora.clicrbs.com.br/rbs/image/3799016.jpg>.

⁷⁸⁶ SOARES, *op. cit.*, 21/02/2004.

⁷⁸⁷ *Idem*.

⁷⁸⁸ PERNIOLA, 2005, *op. cit.*, p. 55.

em 2004 acusado de ‘delirante’⁷⁸⁹. Mas, não seria a do delírio uma vivência produtiva para um carnavalesco criativo?



Imagem 29. Carro coberto no desfile da Grande Rio, 2004⁷⁹⁰

Segundo Fabio Gontijo, nos anos 70 e 80 “emergiu no Brasil a imagem do “entendido”, com [...] a invasão das escolas de samba de carnavalescos como Joãozinho Trinta.”⁷⁹¹ Militante, Joãozinho tornou-se ele mesmo um emblema da luta pela aceitação da homossexualidade pela sociedade brasileira. No entanto, a apologia do amor em seu último desfile marcou uma despedida melancólica marcada pela censura, e o carnaval de prevenção da AIDS não conquistou nenhum prêmio.

Mas nem tudo estava finalizado, nem perdido: numa breve entrevista na Área de Dispersão, depois do desfile, um animado Joãozinho Trinta festejava ao informar à imprensa a criação do primeiro

⁷⁸⁹ Joãozinho Trinta. Verbete do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/joaosinho-trinta/biografia>.

⁷⁹⁰ Disponível em http://www.atrombada.kit.net/2004_02_01_archive.html.

⁷⁹¹ GONTIJO, Fábio. *Quem são os simpatizantes? Culturas identitárias homossexuais no Brasil urbano*, p. 1-6. **Informativo Sexualidade, Gênero e Sociedade**. Rio de Janeiro: Instituto de Medicina Social/Programa em Gênero, Sexualidade e Saúde, Ano XI, número 21, setembro de 2004.

curso superior de artes carnavalescas⁷⁹². O último ato do carnavalesco na avenida do samba foi anunciar que o samba seria estudado numa escola que não é escola de samba: do mesmo modo que as academias de arte barroca nasceram da crise dos talentos da Renascença⁷⁹³, a academia do samba surgiu do desejo de continuidade da arte de um gênio autodidata que se retirava do carnaval.

Joãosinho Trinta hoje mora em Brasília, e leva um ritmo de vida um pouco mais lento, depois de décadas de realizações artísticas e festivas, além de palestras e outros eventos que ele realizou: “Já me apresentei no mundo inteiro. [...] Junto com a Beija-Flor, Viradouro, viajei pelo mundo e conheci vários lugares.”⁷⁹⁴ Em 2008, ele buscava apoio para o Projeto *Samba das Nações*: “Tive a idéia há um ano. É a criação de uma escola de samba de atuação internacional, que deve viajar pelo mundo com temas que envolvem todos os povos, como meio ambiente, fome, violência e conflitos étnicos”⁷⁹⁵, mais uma iniciativa social de Joãosinho, além de já citado *Do Lixo às Flores* e do *Flor do Amanhã*⁷⁹⁶.

O episódio das alegorias do sexo mostra que a proibição, no carnaval, pode ter vida curta: em 2008, Paulo Barros retomou a mesma ideia e, na Viradouro, a escola cujos desfiles Joãosinho assinou durante os 7 anos entre suas passagens pela Beija-Flor e pela Grande Rio, criou uma alegoria com casais em cenas de sexo. 4 anos depois de proibido o Kama Sutra de Joãosinho Trinta, o Kama Sutra de Paulo Barros desfilou tranquilo, sem qualquer interdição, polêmica ou censura.

Outro carro do mesmo desfile, porém, não teria o mesmo destino daquele dos corpos dourados que representavam o amor carnal e

⁷⁹² O Instituto do Carnaval, coordenado por Bruno Filippo, é vinculado ao Centro de Memória da LIESA.

⁷⁹³ PEVSNER, Nicolau. **Academias de arte**. Passado e presente. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, 437 p.

⁷⁹⁴ *O criador genial contou histórias desses e de outros carnavais!*, *op. cit.*

⁷⁹⁵ BLIKSTAD, *op. cit.*

⁷⁹⁶ TRINTA in PETTA, *op. cit.*, p. 41. Esse projeto foi fundado por Joãosinho Trinta a partir de sua experiência com ação social na comunidade de Nilópolis. O projeto *Flor do Amanhã* assistia menores de rua do centro do Rio de Janeiro. Causou polêmica na década de 90, acusado de promiscuidade. Segundo o carnavalesco, ele ficou no meio de uma disputa política entre 2 juízes que atendiam distintas varas de menores: entre o juiz dos menores infratores e o juiz dos menores abandonados, lamenta Joãosinho Trinta: “na briga do mar com o rochedo, quem sofre é o marisco”.

espiritual permitido pelos deuses indianos. Desta vez, foi o horror que se tornou invisível no carnaval.



Imagem 30. Casais em poses do Kama Sutra, Viradouro, 2008.⁷⁹⁷

⁷⁹⁷ Disponível em <http://www.brazilcarnival.com.br/culture>.

Capítulo 8

Holocausto, Shoah e representação proibida

“O caráter destrutivo não se fixa numa imagem ideal. Tem poucas necessidades, e a menos importante delas seria: saber o que ocupará o lugar da coisa destruída.”
Walter Benjamin⁷⁹⁸

“Só os epígonos continuam destruindo furiosamente o que já está em ruínas”
Mircea Eliade⁷⁹⁹

*“Geist kann man nicht habilitieren”*⁸⁰⁰

No concurso das escolas de samba de 2008, faltou um carro no sambódromo.

No capítulo que aqui se inicia, a festa e a tragédia, o carnaval e a morte tentam realizar um encontro adiado na pista carnavalesca. Nesse encontro, eles compartilhariam o enredo *É de arrepiar!* da Unidos do Viradouro⁸⁰¹ se um tribunal de justiça fluminense não desse ganho de causa à representação da Federação Israelita do Estado do Rio de Janeiro (FIERJ) que resultou na proibição da alegoria que integraria o setor dos arrepios do mal neste desfile. Antes, porém, de refletir sobre o Carro do Holocausto, faço um esclarecimento sobre minha posição a respeito da questão da censura de obras artísticas.

⁷⁹⁸ BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie.** Escritos escolhidos. Seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (*et alii*). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986, 201 p., p. 188.

⁷⁹⁹ ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** Tradução de Paola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, 179 p., p. 163.

⁸⁰⁰ STEINER, *op. cit.*, p. 11. Essa frase é muitas vezes citada na pesquisa e atribuída a um professor que a teria emitido tempos depois da morte de Benjamin. “Não se pode *habilitar* um espírito” ou “fantasma” é a tradução literal que expressa o constrangimento da universidade alemã por não aceitar, em 1925, a tese de *Habilitation* de Benjamin: o *Trauerspielbuch*.

⁸⁰¹ Escola de samba fundada em 1946, em Niterói. Começou a fazer parte dos concursos a partir de 1986, quando se afiliou à AESCRJ – Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Foi campeã do Grupo Especial em 1997, com o enredo *Trevas! Luz! A Explosão do Universo*, de Joãozinho Trinta. Disponível em www.unidosdoviradouro.com.br.



*Imagem 31. Detalhe do Carro do Holocausto no desmanche do barracão da Viradouro, 2008*⁸⁰²

Entendo que qualquer interdição de expressão e manifestação artística constitui censura. Se a arte possui uma função política, essa é a de questionar e transgredir o instituído, o que muitas vezes causa indigestão sociológica num pensamento que se pretende politicamente correto. Tal postura é inegociável: ela extrapola a pesquisa da alegoria e ao mesmo tempo a compromete, âncora e ancorada na ética que funda essa tese e seus princípios teóricos que se fincam na obra de um autor que, ele mesmo vítima de pequenas censuras e grandes violências em uma sociedade fascista, não se absteve da crítica mais radical à sua época. Por isso lhe foi cobrado um altíssimo custo pessoal. Benjamin sofreu as vicissitudes do jugo nazista: chegou a ser deportado para um campo de concentração e seu único irmão foi morto num deles. Além disso, no trágico episódio de sua morte, a única justificativa objetiva de seu suicídio é a eminência de sua prisão pelo governo colaboracionista francês quando lhe foi negada a passagem pela fronteira da França com a Espanha, em Port Bou, o cruzamento de uma linha geopolítica que lhe valeria a liberdade e a vida.

⁸⁰² Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI60116-15228,00.html>.

Outra narração mais recente desse suicídio abre o livro em que Slavoj Žizek se dedica a mostrar como

a política revolucionária e a arte revolucionária movem-se em temporalidades diferentes. Embora interligadas são *dois lados* do mesmo fenômeno que, exatamente por serem dois lados, nunca podem se encontrar⁸⁰³.

Essa versão fala do assassinato de Benjamin por um dos *killeratti* (intelectuais recrutados como agentes para fazer o “trabalho sujo”) de Stalin que queria impedir a publicação das *Teses sobre o conceito de história*, cujo manuscrito Benjamin carregava dentro de uma pasta quando fez a penosa travessia das montanhas para chegar à fronteira. De uma maneira ou de outra, a conta de sua morte cai no débito do totalitarismo.

Muitos textos de Benjamin - cuja publicação constituía sua principal fonte de renda -, foram recusados ou publicados com cortes, principalmente em seus últimos anos de vida. Sua produção crítica não foi censurada diretamente pelo regime nazista, mas resultou da frágil condição de intelectual judeu em situação de extrema pobreza, solidão e vulnerabilidade àqueles que detinham o poder de publicar. Isso decorria da ação do III *Reich* que impingia aos judeus a sobrevivência social no limite do suportável por suas forças físicas e psicológicas, mesmo fora e antes da criação dos campos de concentração responsáveis pela “solução final”. No fim da última década de vida de Benjamin, a política alemã oficialmente anti-semita encaminhava o seu *pogrom* particular enquanto Hitler intensificava sua ofensiva imperialista sobre a Europa:

Desde a conquista do poder em 1933, a política anti-semita nazista fora se intensificando e radicalizando, evoluindo da discriminação à marginalização, da exclusão à deportação, do confinamento em guetos e campos de concentração ao extermínio puro e simples. O que fora apenas uma operação de extermínio caótica desde a ocupação da Polônia, em 1939, torna-se uma sofisticada e eficientíssima máquina de genocídio a partir das primeiras derrotas sofridas

⁸⁰³ ŽIZEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008, 507 p., p. 14.

na Rússia no final de 1941 [...] Hitler. Este, por sua vez, evoluía rapidamente, de político inescrupuloso e assassino de massas para assassino de massas pura e simplesmente.⁸⁰⁴

Do abandono por seus pares é exemplar a narração de George Steiner sobre o envio de Benjamin do trabalho do barroco ao historiador de arte Erwin Panofsky (1892-1968) com a esperança de que o círculo de Warburg acolhesse a pesquisa. Segundo Steiner, a remessa do *Trauerspielbuch* sequer obteve resposta de Panofsky: “será que o leu?”⁸⁰⁵. Steiner prossegue:

Isso demarca, creio, o momento mais agourento da carreira de Walter Benjamin. O grupo de Aby Warburg, primeiramente na Alemanha e mais tarde no Instituto Warburg de Londres, é o que poderia ter oferecido a Benjamin um genuíno lar intelectual e psicológico, e não o Instituto de Pesquisa de Ciências Sociais de Horkheimer e Adorno com o qual suas relações se provaram tão ambivalentes e, durante sua vida, estéreis. Panofsky poderia resgatar Benjamin do isolamento; um convite a Londres poderia ter evitado sua morte prematura.⁸⁰⁶

Fico aquém da tentativa de polemizar sobre o que pode ser considerado um escândalo no *métier* da pesquisa da arte: meramente desejo, ao citar Steiner, iluminar mesmo que parcamente a senda obscura que se abre a cada vez que se põe a girar o mecanismo da censura: a quem responsabilizar quando as relações políticas tornam inviável a crítica e promovem o fracasso e a miséria dos pensadores?

⁸⁰⁴ SARCINELLI, Márcia. **Hitler, um estudo astrológico**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2000, 253 p., p. 226-227.

⁸⁰⁵ STEINER, *op. cit.*, p. 19. No original: “*did he read it?*”

⁸⁰⁶ *Idem*. No original: “*This marks, I think, the most ominous moment in Walter Benjamin’s career. It is the Aby Warburg group, first in Germany and later at the Warburg Institute in London, which would have afforded Benjamin a genuine intellectual, psychological home, not the Horkheimer-Adorno Institute for Research in the Social Sciences with which his relations were to prove so ambivalent and, during his life time, sterile. Panofsky could have rescued Benjamin from isolation; an invitation to London might have averted his early death.*”

Foi vedado aos intelectuais e artistas judeus protestar quando sua livre expressão era recalcada com a ameaça efetiva de prisão, tortura e morte. No caso do autor da alegoria do holocausto, Paulo Barros pôde pelo menos se justificar falando em nome da escola de samba:

A Viradouro subverte a tristeza e desnuda o horror da intolerância. O cerceamento da liberdade de expressão é o terreno mais fértil para que proliferem a violência, o desrespeito, a brutalidade, o extermínio. Nem os algozes, nem as vítimas da trágica história da humanidade têm o direito de ocultar os fatos, entorpecer a memória. A proibição sumária da expressão artística é o primeiro passo em direção ao precipício: queimar livros, censurar filmes, destruir alegorias. Por trás de toda arbitrariedade, se esconde a mediocridade, a impossibilidade de vencer a força das idéias, e o que resta é dizimá-las.⁸⁰⁷

Talvez os princípios políticos radicais de Walter Benjamin o levassem a concordar com essa defesa. Por outro lado, talvez ele também colocasse à prova a declaração de que “estamos em um país democrático, onde não existe censura”⁸⁰⁸ ou, pelo menos, não deveria existir. A derrubada da censura foi uma conquista da sociedade brasileira a um estado violento e fascista que manteve por 2 décadas a opressão política que também torturou e matou, e que ninguém quer ver retornar. Portanto, “censura nunca mais”.

Mas resta outra questão. Barros sustenta que a “intenção do carro do holocausto é mostrar um acontecimento histórico e fazer um alerta. É um carro muito sério. Não é nenhum desrespeito”⁸⁰⁹ e proibi-lo é uma ofensa:

⁸⁰⁷ BARROS, Paulo. *Conheça a justificativa do novo carro da Viradouro*. CMI Brasil - Centro de Mídia Independente, 01/02/2008. (Justificativa da alegoria que substituiu o Carro do Holocausto). Disponível em <http://www.midiaindependente.org/pt/red/2008/02/411063.shtml>.

⁸⁰⁸ FONSECA, Pedro. *Comunidade judaica quer vetar o carro do holocausto*. Globo.com, 28/01/2008. In: **Estudos Judaicos**. Disponível em http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/01/28/comunidade_judaica_quer_vetar_carro_do_holocausto_no_carnaval-328384221.asp.

⁸⁰⁹ *Viradouro levará para a avenida carro sobre o holocausto*. Tribuna On Line, 30/01/2008. In: **Estudos Judaicos**. Disponível em

Considerar "escárnio" desfilar como tema tão contundente na Marquês de Sapucaí é descredenciar uma das mais importantes manifestações culturais brasileiras. Palco de lutas pela liberdade, a Avenida mostrou, ao longo de anos de desfile, a opressão contra negros e índios, a resistência dos migrantes nordestinos contra a miséria, a saga de heróis que foram mártires nas batalhas pela democracia.⁸¹⁰

O problema parece não concentrar-se exatamente nas imagens da alegoria cujo teor de horror constrange nosso olhar: imagens como as que Barros pretendia apresentar aos olhos do público do sambódromo se encontram disponíveis em toda parte, tanto nos espaços da arte quanto em qualquer releitura de "imagens" no *Google*. O problema é mostrá-las no sambódromo que, defende Barros, também é uma arena de resistência política:

O carnaval foi apontado como "espaço inapropriado, em seu ambiente festivo", "desfile com música, mulheres e homens semi desnudos dançando alegremente face à recordação das vítimas do Holocausto", "um espetáculo abominável para os sobreviventes e suas famílias". É claro que houve a compreensão das intenções da escola, ou seja, alertar contra o genocídio de milhares de seres humanos. A alegoria enquanto escultura, se exposta em uma bienal de arte seria aceita. Na avenida, se torna inadequada. Outras formas de arte retratam o holocausto, como o cinema, o teatro e as artes plásticas.⁸¹¹

Compreender o sambódromo como lugar de "mulheres e homens semi desnudos dançando" demonstra uma visão redutora daquilo que acontece nos desfiles das escolas de samba por parte de quem não frequenta o sambódromo e só o conhece através de periódicos

<http://estudosjudaicos.blogspot.com/2008/01/viradouro-levar-para-avenida-carro.html>.

⁸¹⁰ BARROS, 01/02/2008, *op. cit.*

⁸¹¹ *Idem.*

especializados em escândalos e colunas sociais. Essa é uma posição no mínimo ingênua e no máximo discriminatória das artes carnavalescas.

Contudo, a incompreensão recheada de preconceito constitui a contrapartida da fragilidade investigativa de Paulo Barros que, no caso do processo de criação do Carro do Holocausto, contrasta com os trabalhos do Carro do DNA par os quais o carnavalesco convidou especialistas para contribuir com a investigação do enredo⁸¹². Uma pesquisa exaustiva do genocídio judeu talvez encontrasse outras representações da catástrofe consideradas menos ofensivas e que pudessem, ao mesmo tempo, provocar o “arrepio” e a reflexão crítica do público. Mas, o que é uma “pesquisa exaustiva”?

Uma resposta seria o mergulho, para além da busca de imagens, no vasto pensamento produzido sobre o holocausto, um pensamento que problematizasse: os testemunhos dos sobreviventes dos campos de concentração e dos participantes diretos da Segunda Guerra mundial; a história do extermínio e as análises das causas e das conseqüências do genocídio judeu; a crítica e a política, cujos conteúdos são fundamentais para o debate das imagens da arte contemporânea. Tal investigação poderia contribuir para o debate sobre a representatividade das imagens do holocausto, o valor da arte no ambiente nazista e os efeitos das imagens no público, assim como também para a discussão do valor da memória num mundo que cada vez mais confirma sua vocação de alienado e amnésico.

O objetivo do presente capítulo é debater a representabilidade do evento histórico do holocausto no carnaval e os possíveis efeitos das opções artísticas de Paulo Barros, questões centrais da proibição de seu carro alegórico, procurando manter a proposta do carnavalesco de emitir um alerta e fazer uma aposta na sobrevivência mnemônica e na rememoração de uma história a fim de que ela não se repita.

Para isso, *a priori* é descartada a declaração em que Paulo Barros sugere que o carro desfilaria sem nenhum componente: "Se tivesse alguém sambando em cima dos mortos aí sim seria um desrespeito"⁸¹³. Impossível definir se Barros nega a aparição de um figurante representando Hitler ou de que o destaque estaria sambando. De qualquer modo, emitida depois da proibição, talvez esta negação reflita mais uma atitude de defesa da proibição do que do projeto original. Para o exercício desta análise, considero a presença do figurante no papel de Hitler que se confirma em outras declarações.

⁸¹² Ver **Capítulo 6** dessa tese.

⁸¹³ FONSECA, 28/01/2008, *op. cit.*

Devo ressaltar também que a produção de polêmicas não é novidade no carnaval de Barros. Mesmo que sua obra se destaque desde o seu primeiro desfile no Grupo Especial, como numa boa tragédia barroca Barros tornou-se uma espécie de Iago, o maior intrigante do teatro nascido da pena de Shakespeare⁸¹⁴: se jurados e público reconhecem seu talento, a maioria de seus colegas carnavalescos desaprovam seu carnaval. As críticas são variadas: o que Paulo Barros faz não é de modo nenhum carnaval e vai acabar rapidamente; não passa de golpe de sorte de um novato no samba; sua criação representa o supra-sumo do espetáculo com moldes hollywoodianos, o que constitui um desrespeito à tradição das escolas de samba etc.

Como alvo da crítica, porém, ele não está sozinho: Joãosinho Trinta também foi acusado por aquilo que “se discriminou como opção de carreirismo, da utilização de um tripé da pobreza para aparecer, pela política de esquerda.”⁸¹⁵ E, como Barros, foi denunciado por teatralizar o carnaval – “se ele vier teatral, dentro de uma escola que não é, quer dizer, não é *um teatro...* nós estamos na passarela *do samba!*”⁸¹⁶ –, um teatro suposto não ter lugar na linguagem carnavalesca. Bruno Filippo comenta a polêmica em torno da arte de Paulo Barros:

Ao fim do desfile da Viradouro, as reações variavam. “Temos de tirar o chapéu para ele!”, dizia um jornalista. “O desfile não arrepiou, merece no máximo nota 8”, criticava um comentarista de carnaval. Opiniões opostas sobre o desfile de uma escola de samba são uma característica do carnaval. Com Paulo Barros, a divergência se radicaliza. Por quê? Porque Paulo Barros não carnavaliza seu desfile, ou os momentos em que ele dá o que falar. As escolas de samba têm uma linguagem própria, que se sedimentou nos anos 60, com a participação de profissionais com formação erudita nas agremiações. Uma fantasia, uma alegoria, um adereço, mesmo fora do contexto do carnaval, serão sempre criações carnavalescas. Ou melhor, carnavalizadas. Uma pista de esqui na Sapucaí,

⁸¹⁴ SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*, p. 247-397. In: **Tragédias**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: Nova Cultural, 397 p.

⁸¹⁵ Comentário de José Carlos Rêgo na transmissão ao vivo de *Ratos e Urubus larguem a minha Fantasia!*, TV Manchete, 1989. Transcrito pela autora da tese.

⁸¹⁶ Comentário de Roberto Parreira na mesma transmissão televisiva do desfile.

bruta, sem ao menos uma decoração, uma estética que conote carnaval, é exatamente isso – uma pista de esqui levada a um desfile. Causa impacto, mas não é linguagem carnavalesca.⁸¹⁷

Como Joãozinho Trinta no passado, Barros agitou a Sapucaí com um carnaval suspeito por ser “descarnavalizado”, o que faz retumbar a questão sobre o que é e o que não é permitido na “estética que conote carnaval”. A questão, segundo Filippo, é também de ordem técnica, o que demonstra a íntima relação entre técnica, forma e arte no carnaval:

Para o julgador de alegorias e adereços, as inovações de Paulo Barros criam um sério problema: como criar um parâmetro de julgamento com as outras escolas? Como avaliar a alegoria em sua criatividade, conforme o regulamento, se uma pista para esquiar, em si, não é nada criativa, mas sim idéia de transpô-la para a avenida? Como reparar no acabamento, se não há acabamento?⁸¹⁸

Como cumprir um regulamento a que suas alegorias não se contrapõem, mas tampouco se adaptam, pois suas formas escapam às leis do concurso? Como lidar com a exceção, senão demonstrando a veia conservadora da legislação, mas também das interpretações que fazem dela os jurados e a crítica? O que fazer com o inesperado quando ele aparece na avenida? A impressão é que ele nunca é muito bem-vindo.

Um comentário de Filippo esclarece que

Pelas fotos que foram publicadas, Paulo Barros apostou na estética do grotesco, que em séculos passado na Europa foi a estética do carnaval, mas nunca a das escolas de samba, nunca a do carnaval do Brasil. Seria impactante, assim como o foi a solução que ele encontrou para substituí-la, com homens de branco com mordaca

⁸¹⁷ FILIPPO, Bruno. *O carnaval descarnavalizado de Paulo Barros*. **O Dia** **online**, 04/02/2008. Disponível em http://odia.terra.com.br/carnaval/htm/artigo_o_carnaval_descarnavalizado_de_paulo_barros_149042.asp.

⁸¹⁸ *Idem*.

encimados pela figura do Tiradentes. Mas, novamente, descarnavalizado.⁸¹⁹

Se o grotesco pôde informar a poética romântica de Victor Hugo⁸²⁰ e o carnaval europeu expresso no teatro de Rabelais na já citada análise de Bakhtin⁸²¹, no carnaval brasileiro parece ser esse um gênero hegemônico: sua utilização se encontra, pelo menos em parte, comprometida pela tradição inaugurada por Pamplona e Rodrigues, e pelo luxo de Joãozinho Trinta. De todo modo, a representação do holocausto que nega a tradição estética carnavalesca permaneceria sem solução no fim da festa.

O Carro do Holocausto refere-se ao extermínio oficial e em escala industrial promovido na década de 40 pelo Estado nazista contra a comunidade judaica e que também vitimou outras categorias e grupos sociais e étnicos na Alemanha e nos países por ela ocupados durante a Segunda Guerra Mundial. Disso faz uso Paulo Barros para, em sua justificativa do carro que substituiu a alegoria proibida, ampliar as categorias em que se inscrevem as vítimas nazistas, assim como para alargar o horizonte da violência fascista na história:

O holocausto atingiu não apenas aos judeus, marcando a vida de comunistas, homossexuais, ciganos, deficientes mentais e físicos, intelectuais que discordavam do regime de Hitler, homens, mulheres e crianças que morreram brutalmente, vítimas do nazi-fascismo. A execução do direito de liberdade e a intolerância para com a diversidade cultural, ideológica e religiosa assassinou negros, índios, alquimistas, visionários.⁸²²

A maior demonstração de horror do século XX é ainda hoje, transcorridas mais de 6 décadas de seu acontecer, alvo de inúmeras pesquisas e reflexões estupefatas e aturdidadas diante dessa quase inacreditável emergência do mal na história. Continuamos a nos

⁸¹⁹ *Ibidem*,

⁸²⁰ HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988, 90 p.

⁸²¹ BAKHTIN, *op. cit.*

⁸²² BARROS, 01/02/2008, *op. cit.* A pista de esqui faz parte de um dos carros alegóricos deste desfile.

perguntar como uma nação inteira dedicou seus esforços ou fechou seus olhos ignorando a matança de 6 milhões de pessoas de uma mesma raça e religião. Como pode o mundo não ter percebido – ou, se percebeu, nada fez para aplacar – os ímpetos do assassino Adolf Hitler que, com seus comparsas e capangas políticos, transformou a morte em projeto social para as massas? Apesar das contas já terem sido oficialmente acertadas nos tribunais de Nuremberg, o que se lê nos escritos sobre o Holocausto são expressões de horror tanto pelo acontecimento em si quanto pela impossibilidade de se chegar a um consenso sobre os motivos do advento da catástrofe. As diversas tentativas de compreendê-la podem ser representadas numa espécie de escala em que podemos localizar 2 pontas. Numa delas se encontra o negacionismo, um pensamento tacanho que manifesta o desejo – sem fundamentação na história, que a ele não fornece qualquer indício – de que o extermínio sequer ocorreu. Trata-se, afirma Janet Walker, de

uma atração genuína em nossa era historicamente amnésica, quando eventos físicos documentados como o Holocausto [...] podem ser negados, categoricamente ou por meio de uma série de distorções retóricas, diante de toda sorte de evidência concreta de sua existência. Compreende-se, a partir desta perspectiva, porque alguns historiadores que escrevem sobre a negação do Holocausto, tais como Saul Friedlander, têm sido críticos das abordagens desconstrucionistas que sustentam a “primazia da dimensão retórica... do texto histórico” e reafirmam a impossibilidade de estabelecer-se qualquer referência direta a alguns aspectos ao menos da realidade concreta que nós denominamos o Shoah.⁸²³

Em oposição à perversa negação do nazismo – confirmada ou não no desconstrucionismo –, na outra ponta se encontra a recusa a atribuir qualquer sentido aos campos de concentração nazistas por serem impensáveis as extremas dimensões práticas e espirituais da tragédia. O

⁸²³ WALKER, Janet. *O paradoxo traumático:documentários, ficções históricas e eventos passados cataclísmicos*. Tradução de Fernando Simão Vugman. **Ilha do Desterro**, Revista de Língua Inglesa, Literatura em Inglês e Estudos Culturais, número 32, 1997. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewArticle/8434>

jornalista e literato norte-americano Ron Rosenbaum destaca o cineasta francês Claude Lanzmann que, apesar de haver dirigido um documentário com duração de aproximadamente 9 horas baseado em testemunhos das vítimas do *Shoah*, também título do filme, se nega a buscar uma explicação para o evento. Beirando o revisionismo, na opinião de Rosenbaum a atitude de Lanzmann contribui para articular a convivência de opostos que Benjamin faz refletir dos românticos nos paradoxos do *Trauerspiel* - entre a negação do evento e a negação de sua explicação como efeito da própria negatividade do evento – ao julgar proibitiva qualquer explicação para o holocausto:

se você começa a explicar e a responder os porquês, *you are led, whether or not, to a justification*. A pergunta mostra, em si mesma, a sua própria obscenidade: por que os judeus estão sendo mortos? Porque não há nenhuma resposta à pergunta por quê. Porque, em outras palavras, qualquer resposta começa inevitavelmente a legitimar, a tornar “compreensível” esse processo.⁸²⁴

Entre as 2 extremidades opostas, Rosenbaum desfia uma série de teorias sobre Hitler e o holocausto. Uma delas se expressa literariamente no romance de George Steiner intitulado *O transporte de A.H. para San Cristóbal*,

um romance filosófico que utiliza uma premissa da ficção popular: Hitler está vivo, na América do Sul. Hitler conseguiu fugir do *bunker*, como diz o mito da sobrevivência. Estava vivendo confortavelmente na América do Sul, mas, quando fica sabendo que um grupo de busca de israelenses caçadores de nazistas está em sua pista, ele foge para as profundezas da floresta tropical.⁸²⁵

Mesmo assim, ele é capturado pelo grupo de caçadores de nazistas que, depois, tenta conduzi-lo à cidade de San Cristóbal para ser

⁸²⁴ STEINER *apud* ROSENBAUM, Ron. **Para entender Hitler. A busca dos origens do mal**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Record, 2003, 641 p., p. 415. Grifo no original.

⁸²⁵ ROSENBAUM, *op. cit.*, p. 479.

julgado. Contudo, o personagem Hitler, com 90 anos, está velho e frágil demais. O receio de que ele morra no caminho faz com que o grupo decida montar um tribunal na floresta. Na civilização, políticos que acompanham a captura debatem alguns aspectos do personagem aprisionado assim como da continuidade que deve ser dada à cena. Questiona-se a autenticidade do personagem: será ou não Hitler? É um charlatão, “ator até o fim – é esse o segredo dele”⁸²⁶, ou trata-se do dublê de Hitler que teria escapado, sua “sombra, a máscara dele”⁸²⁷?

Questionam também sobre a conveniência de seu julgamento. É temeroso ouvi-lo: o réu Hitler, ao mostrar de novo o poder da Voz - o que seria inevitável durante seu julgamento -, reativaria o dom da oratória que uma vez convencera o povo alemão da necessidade da perseguição dos judeus? Em contrapartida, talvez nunca mais surja nova oportunidade para julgá-lo. Decide-se por realizar o tribunal. O final da ficção se fixa na fala de Hitler que afirma que o que ele se tornou foi aprendido com os próprios judeus.

São 3 os argumentos do personagem Hitler. Em primeiro lugar, os próprios judeus lhe inspiraram o racismo que ele extraiu da ideia de raça superior da auto-imagem de Povo Eleito recolhida na Bíblia, bastando-lhe substituir o hebreu pelo ariano: “Meu racismo era uma paródia do de vocês”⁸²⁸, fala o Hitler de Steiner.

Em segundo lugar, o extermínio não expressaria sua vontade, mas a vontade do mundo inteiro que aprendeu a ter consciência com os judeus e, ao adquiri-la, tornou-se escravo da culpa

que Hitler resume como a tripla “chantagem da transcendência”: os Dez Mandamentos de Moisés, o Sermão da Montanha, de Jesus, e as exigências de justiça social de Karl Marx – três judeus que atormentaram a humanidade com exigência de consciência, amor e justiça.⁸²⁹

A tortura psicológica impetrada pelas altas expectativas solicitadas a uma humanidade que não as pode cumprir resultaria maior do que a tortura dos campos de concentração.

⁸²⁶ STEINER *apud* ROSENBAUM, *op. cit.*, p. 479.

⁸²⁷ *Idem.*

⁸²⁸ *Idem*, p. 480.

⁸²⁹ ROSENBAUM, *op. cit.*, p. 481.

Por último, o Hitler de Steiner se diz um instrumento do Deus judeu: não foi o destruidor, mas o salvador da nação judaica, pois, por seu intermédio os judeus puderam cumprir seu sonho messiânico de retornar à Terra Prometida e fundar Israel. O corolário é escandaloso: “Hitler seria, então, o próprio Messias prometido.”⁸³⁰ A suposta ironia do romance é derrubada, segundo a pesquisa de Rosenbaum, na afirmação do judeu Steiner de que “Não teria havido Israel sem o Shoah.”⁸³¹ Além do mais, o autor confirma: “sem nós não teria havido Auschwitz. Em um certo sentido, uma afirmação obscena e, no entanto, uma afirmação exata.”⁸³² Steiner sofreu repercussões extremamente negativas e violentas por seu romance. Conclui Rosenbaum:

A implicação é que Steiner estava sendo intelectualmente imaturo, uma criança brincando com fósforos; que ele estava cedendo às seduições de seu próprio brilhantismo – ao impulso de brincar com idéias, de levar as especulações até os limites, sem ligar o suficiente para as conseqüências disso nas mãos dos menos bem-intencionados, num mundo perigoso para judeus. Um impulso de brincar que poderia não ser perigoso em alguém a quem faltasse o poderoso intelecto de Steiner, mas que, nele, é perigoso. Que, na verdade, Steiner é muito inteligente, mas não sábio ou prudente o bastante, para seu próprio bem. Ou o nosso.⁸³³

Perigoso, perigoso e perigoso: “um mundo perigoso para judeus”, é nele que se desenrola a extrema disputa em torno do que se pode ou não representar a respeito do holocausto. Expressões, sentimentos e pensamentos irremediavelmente inconciliáveis com esse mundo perigoso demonstram a distância em que nos encontramos de uma unidade de compreensão do fenômeno. Se hoje já não há nenhum sentido real no “mito da sobrevivência” que afirma que Hitler teria escapado da morte no final da guerra, se pode aventar, porém, que ele “escapou à explicação”⁸³⁴.

⁸³⁰ *Idem*.

⁸³¹ STEINER *apud* ROSENBAUM, *op. cit.*, p. 486.

⁸³² *Idem*, p. 489.

⁸³³ ROSENBAUM, *op. cit.*, p. 494.

⁸³⁴ *Idem*, p. 11.

Não é uma busca por onde Hitler se escondeu, mas pelo que ele escondeu dentro de si mesmo. É uma exploração do reino inexplorável da interioridade de Hitler. Um reino disfarçado por sua própria fraudulência, camuflado por um palheiro de provas conflitantes, arbustos emaranhados de lembranças e testemunhos inconfiáveis, de boatos enganadores, mitos e apócrifos biográficos. Uma terra incógnita de ambigüidade e incerteza onde exércitos de eruditos se chocam numa escuridão de indícios sobre a sombra espectral do passado de Hitler e as obscuridades enlouquecedoras de sua psique.⁸³⁵

Viajando por cenários históricos originais – campos de concentração, a Áustria da infância de Hitler etc. –, o jornalista e pesquisador entrevistou alguns dos autores de teorias que tentam encontrar alguma lógica e significado na catástrofe impetrada aos judeus. Em sua busca, encontrou várias versões de Hitler: um Hitler charlatão e um Hitler ocultista; um Hitler sarcástico e um Hitler hesitante; e até mesmo um “Hitler modernoso dos anos 90.”⁸³⁶ Origem judaica e opção anti-semítica; sua sexualidade e sua morte; ação política interesseira ou guiada pela crença profunda no mito por ele mesmo criado: muitas são as versões sobre o tirano e as dúvidas que Rosenbaum faz convergir em questões como:

Se o seu final é duvidoso, também o é a questão de seu advento e seu sucesso: foi inevitável ou resistível? Foram os crimes de Hitler a consequência de forças históricas irresistíveis ou de uma vontade pessoal implacável?⁸³⁷

Para discuti-las, o autor levanta questionamentos sobre a consciência de Hitler: estaria ele ciente de sua criminalidade ou se iludia com a impressão de estar, de alguma maneira, produzindo algo de bom, pelo menos para o povo alemão? Ele se inscreve no *continuum* de uma extirpe de assassinos históricos ou é a exceção extrema do que se contrapõe ao humano? Se parece com a gente, ou se encontra em uma

⁸³⁵ *Idem*, p. 12

⁸³⁶ *Ibidem*.

⁸³⁷ *Idem*, p. 13.

categoria própria, desumana? Temos todos “um potencial ‘Hitler interior’”⁸³⁸ ou ele constitui uma excrescência histórica? O Holocausto é uma das muitas catástrofes da história ou um evento único depois do qual não se pode mais fazer poesia ou teorizar, seguindo a sentença de Adorno? Rosenbaum ainda se refere ao

recurso a uma explicação por meio de Grandes Abstrações, tais como “racismo ocidental”, “anti-semitismo eliminacionista” ou até (ainda) “materialismo dialético”. Os teóricos da Grande Abstração têm certeza de que, se não tivesse sido Hitler – dadas as circunstâncias históricas da Alemanha – tais forças teriam produzidos alguém como Hitler para executar a Solução Final.⁸³⁹

O objetivo do autor ao focalizar em Hitler a culpa pelos crimes nazistas é acompanhado da denúncia da diluição da *terribilitá* natural – no sentido benjaminiano de história natural ou criatural – nos debates teóricos:

Ler a desesperante crônica diária do *Post*⁸⁴⁰ sobre os assassinatos cometidos acrescenta uma dimensão que faltava à narrativa da ascensão de Hitler, que se perdeu em algumas das grandiosas explicações do pós-guerra, as quais tendem a presumir alguma profunda inevitabilidade causal da ascensão de Hitler ao poder⁸⁴¹.

O pesquisador conclui seu livro com a advertência de que se deve

⁸³⁸ *Ibidem*.

⁸³⁹ *Idem*, p. 14.

⁸⁴⁰ ROSENBAUM, *op. cit.*, p. 109-139. O autor se refere ao *Münchener Post*, um periódico de Munique que promoveu intensa campanha reportando denúncias diárias à ação de Hitler – que apelidou o jornal de “Cozinha Venenosa” - e seu partido em ascensão. O jornal foi destruído num ataque da SA nazista em março de 1933. Segundo Rosenbaum, os jornalistas do *Post* “foram os primeiros a sentir as dimensões do potencial de Hitler para o mal – e a ver o modo como o mundo ignorava os avisos desesperados em seus trabalhos.” (p. 21)

⁸⁴¹ *Idem*, p. 120.

Resistir ao modo como a explicação pode se tornar evasão ou consolação, um modo de tornar a escolha de Hitler de fazer o que ele fez menos impossível, menos hedionda de se contemplar, passando a responsabilidade dele para abstrações sem rosto, forças inexoráveis, ou compulsões irresistíveis que não lhe deram escolha, ou que tornaram sua escolha irrelevante. Resistir a dar a Hitler o tipo de desculpas explicativas que lhe permitiriam *escapar*, que lhe concederiam a vitória póstuma de uma última gargalhada.⁸⁴²

A questão, para Rosenbaum, não gira em torno do que poderia ter sido ou o que será, mas o que “realmente foi” a trajetória de Hitler. A questão que remanesce no interesse dessa tese é se teria sido o carnavalesco Hitler aquele que daria uma sinistra “última gargalhada”. Segundo o presidente da escola de samba, a Grande Rio respeitou a proibição porque a entendeu como “cerceamento de liberdade”⁸⁴³ e não “ato de censura”⁸⁴⁴. Entretanto, Lira de Almeida justificou que

o carro tinha a intenção de mostrar um Adolf Hitler arrependido e de cabeça baixa com vergonha do que realizou. “Era para causar arrepio. Não há nada desrespeitoso no carro. O nosso objetivo era mostrar o que aconteceu. Aquilo arrepiou o mundo. Muita gente desconhece isso”, explicou.⁸⁴⁵

Quais os sentidos da figura de um “Hitler arrependido e de cabeça baixa com vergonha”? Esse Hitler cabisbaixo poderia ensejar a revisão de seus valores através do arrependimento *post mortem* expresso num destaque carnavalesco, na manifestação artística da perda da arrogância, ela mesma um traço significativo na doutrinação dos alemães pelo Hitler histórico a fim de conseguir sua anuência ao holocausto? O elemento complicador é que não se trata de uma

⁸⁴² *Idem*, p. 595.

⁸⁴³ GRANCHI, Renata. *Viradouro muda carro do holocausto*. **Globo.com**. 31/01/2008. Disponível em <http://g1.globo.com/Carnaval2008/0,,MUL282563-9772,00-VIRADOURO+MUDA+CARRO+DO+HOLOCAUSTO.html>.

⁸⁴⁴ *Idem*.

⁸⁴⁵ *Ibidem*.

arrogância apenas comportamental. Segundo Jean-Luc Nancy, o que caracteriza o *Mein Kampf* de Hitler é a segurança das “verdades” inventadas por ele que, ao longo do livro, são repetidas *ad infinitum* sem qualquer necessidade de argumentação. Sua validade decorre da autoria da Voz que fala e da Mão que escreve: se trata, enfim, de arrogância intelectual.

Segundo Homi Bhabha, a arte é um lugar privilegiado para a ocorrência não da revisão, mas da mudança na compreensão do passado, desde que a expressão artística garanta que ele se renove e reconfigure através da linguagem da crítica: esse sim será um “sinal de que a história está acontecendo”⁸⁴⁶. Por outro lado, Bhabha apressa-se a defender a inscrição das condições de “contingência e contraditoriedade”⁸⁴⁷ da vida das minorias nos espaços públicos de debate.

Através da alegoria carnavalesca, se considerada uma figura de expressão de “minorias” no espaço público do sambódromo, Paulo Barros expressa 2 críticas: ele se revolta contra a proibição do Carro do Holocausto e, simultaneamente, busca os direitos de exibição de seu próprio protesto contra o holocausto. O artista protesta contra a proibição de sua obra e também contra o protesto contra sua obra pelos herdeiros legítimos da experiência do genocídio, aqueles que experimentaram na carne a proibição de expressar suas próprias críticas pelo nazismo, do que serve como demonstração a fraca recepção dos escritos de Benjamin em sua época. Quando hoje a expressão artística se confronta com a expressão da identidade judaica, se estabelece um paradoxo: os que foram censurados agora censuram. Nesse sentido, a proibição do Carro do Holocausto não passa de um ato de censura, tão fascista quanto o nazismo.

Contudo, esse é um paradoxo apenas aparente se recuperarmos o “mundo perigoso” de que fala Rosenbaum. Atualizar a imagem dos corpos judeus empilhados é, antes de tudo, impetrar aos olhos judaicos a continuidade da dor; é renová-la e, desse modo, fazê-los reviver a tortura. Todavia, para além do sofrimento psicológico, outro perigo ameaçador ultrapassa a visão da criminalidade política exposta na figura dos corpos mortos da alegoria para atingir com violência os corpos dos judeus vivos de hoje. Se na sociedade eles se podem representar nas entidades judaicas como a que solicitou a proibição do Carro do Holocausto, também nela se representariam os grupos anti-semitas e neonazistas que ressurgem na atualidade. Sua ideologia e ação sinistras

⁸⁴⁶ BHABHA, Homi K. *op. cit.*, p. 21. Ver página **Capítulo 3** dessa tese.

⁸⁴⁷ *Idem.*

não se encontram tão distantes quanto desejaríamos da expressão artística contemporânea que, com seus múltiplos sentidos, provocam a recepção indiferenciada e, com isso, uma possível e renovada ameaça de morte aos membros da comunidade judaica.

Slavoj Žizek faz uma pequena experiência sobre as motivações de um hipotético membro de um desses grupos fascistas contemporâneos e descobre que, infelizmente, não nos encontramos na zona de conforto de esclarecidos antagonistas do

skinhead nazista que, quando realmente pressionado a explicar as razões da violência, começa de repente a falar como os assistentes sociais, sociólogos e psicólogos, citando a pouca mobilidade social, o aumento da insegurança, a desintegração da autoridade paterna, a falta de amor materno na primeira infância – a unidade da prática com sua legitimação ideológica inerente desintegra-se em violência nua e crua e sua interpretação impotente e ineficiente. Essa importância da interpretação é o anverso necessário da reflexividade universalizada louvada pelos teóricos da sociedade de risco: é como se o nosso poder reflexivo só pudesse prosperar [...] por meio do ressurgimento paradoxal do Real bruto da violência “irracional”, impermeável e insensível à interpretação reflexiva.⁸⁴⁸

Portanto, as mesmas razões alegadas pelo personagem neonazista de Žizek funcionam como argumentos da linguagem politicamente correta e bem intencionada dos agentes sociais dispostos a curar uma sociedade que não mais possui “inversos”, mas “anversos” a explodir a dialética no contexto em que nenhum discurso retém em si qualquer verdade fixa. A maleabilidade da verdade nos obriga a encarar a desilusão de proprietários, de donos da verdade, e conduz à compulsória conformidade de que com essa “verdade” se expressam as mais diferentes opiniões, inclusive aquelas que se nos opõem.

Eis o escândalo da verdade: nem mesmo a maior violência do século XX pode encontrar mecanismos de salvaguarda contra a disseminação de sua desumanidade. Logo, qual o sentido de proibir?

⁸⁴⁸ ŽIZEK, 2008, *op. cit.*, p. 397.

Talvez nenhum. Todavia, no caso do Carro do Holocausto se pode aventar certa ingenuidade do carnavalesco quando adentrou, quase sem defesas, numa arena disputada em torno e em meio à dor da lembrança da morte. Essa ingenuidade foi compensada com uma linguagem curativa do próprio quinhão de sofrimento do carnavalesco por ver sua liberdade de expressão tolhida em falas como a seguinte, que se refere à alegoria substituta:

a quinta alegoria da Viradouro passará na Sapucaí representando um protesto contra todo o tipo de extermínio da vida e da liberdade. Não se conta a verdadeira história do homem só com poesia e prazer. As cicatrizes da alma são a melhor forma de proteção contra novas feridas.⁸⁴⁹

Ou, como corre à boca pequena no universo carnavalesco, talvez Barros tenha contado desde o início com a proibição como impulso para a polêmica a fim de divulgar sua criação carnavalesca de 2008. Longe de julgar ser este um expediente de desvio das metas supostamente autênticas do carnaval, encaro essa última possibilidade como a mais artística numa acepção de arte como aquilo que desafia e põe em xeque o discurso político da sociedade ao provocar o debate e, desse modo, assegurar a vida das incertezas, mais do que das verdades.

Outras tragédias que envolvem as massas são de domínio público: não há maiores problemas na representação do Horror da Revolução Francesa, do stalinismo contemporâneo ao nazismo e mesmo de tragédias mais recentes, como a de Ruanda. Todavia, o genocídio é sempre um tema “perigoso”: tratar de sua representação é quase impossível sem a anuência da comunidade judaica, sob o risco de não ser compreendido, aceito ou permitido.

Nem de luxo, nem de lixo, o holocausto é objeto de luto, como o *Trauerspiel*, um luto que se confirma no reiterado temor da sua repetição: trata-se de um luto que não acaba e um sofrimento que talvez nunca deva acabar, pois sua rememoração se tornou uma espécie de guardiã da ressurreição do horror. Além do mais, os muitos genocídios ocorridos antes e depois dos campos de concentração do terceiro império alemão não parecem atingir a universalidade do mal nazista, cuja representação deve evitar, sobretudo, a banalidade do mal. No caso da alegoria, tal banalidade poderia, por um lado, anular sua mensagem

⁸⁴⁹ BARROS, 01/02/2008, *op. cit.*

como “alerta e como uma lembrança para que isso fique bem vivo na memória das pessoas”⁸⁵⁰, um propósito legítimo para toda arte, incluídas as artes carnavalescas; e, por outro, estar de acordo com a perspectiva das entidades protetoras da memória do Shoah.

Reflexões de Nancy e Lacoue-Labarthe⁸⁵¹ inspiradas no fortalecimento do “nunca novamente!” afirmam que o perigo ultrapassa a emergência de pensamentos neofascistas para se instalar no retorno dos discursos do mito, da representação, da figuração e da encarnação de um destino da humanidade. Segundo os autores, são 2 os suportes conceituais do III *Reich*: o primeiro é a fundamentação do mito no conceito de raça; o segundo é o tipo ariano materializado no corpo alemão que dá vida a este conceito. Ambos os fundamentos se articulam no mito da raça ariana que fertiliza o solo pisado pela política nazista. Para a imposição do tipo ariano, a medida mais radical foi a prática do genocídio que pretendia dar fim ao anti-tipo Judeu, a figura contraditória interna à ideia da nação racista cujas ações violentas e pensamentos destrutivos, embora ditos inomináveis e irrepresentáveis são, paradoxalmente, mais do que nomeados e representados. Mas, repito, não no sambódromo, espaço da impetrada proibição que inicia sua narrativa com a visita do representante da FIERJ ao barracão da Viradouro:

Há três meses, Sérgio Niskier, presidente da Fierj, se reuniu com representantes da escola para conversar. “Nós percebemos claramente que não há preconceito. Mas colocar um carro dizendo ser a representação do Holocausto ao lado de passistas, ainda que no carro não tenha ninguém sambando, é inadequado”, explica Niskier. Mas ele esclarece que não vai vetar a alegoria. “Nunca houve isso”, afirmou.⁸⁵²

⁸⁵⁰ *Viradouro levará para a avenida carro sobre o holocausto*, 30/01/2008, *op. cit.*.

⁸⁵¹ LACOE-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. **O mito nazista**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002, 93 p.

⁸⁵² *Viradouro levará para a avenida carro sobre o holocausto*. **Tribuna On Line**, 30/01/2008. In: **Estudos Judaicos**. Disponível em <http://estudosjudaicos.blogspot.com/2008/01/viradouro-levar-para-avenida-carro.html>.

Entretanto, no dia seguinte à declaração de Niskier alguns jornais estampavam manchetes como *Justiça proíbe carro alegórico que faz alusão ao Holocausto no Rio*⁸⁵³, que encabeça a notícia em que o advogado Ricardo Brajterman da FIERJ afirmava que essa associação já havia tentado, sem sucesso, que a escola colocasse uma advertência do tipo “Holocausto Nunca Mais”.

É esse o mesmo lembrete que tem em mente Jean-Luc Nancy quando reflete sobre os 2 sentidos opostos da representação por imagens: se, por um lado, a civilização das imagens é criticada por oferecer o horror como aparência ou espetáculo; por outro, as imagens são defendidas sem reservas devido ao seu estatuto de imagens de arte. De acordo com o autor, não há soluções finais no que tange à representação por imagens: se “a representação não é simulacro ou substituição da coisa original”⁸⁵⁴, ela é “a apresentação do que não se resume em uma presença”⁸⁵⁵ ou “a encenação em presença de uma realidade”⁸⁵⁶. Representação e apresentação se superpõem ao mesmo tempo em que se opõem no pensamento sobre as imagens, especialmente sobre aquelas que caem no rol das proibidas.

Segundo Nancy e Lacoue-Labarthe, a existência e a efetividade dos campos de concentração questionam a própria idéia de representação entendida como auto-representação do Ocidente. Se, por um lado, a existência histórica dos campos é incompreensível e conduz ao nada mais há a representar, por outro se torna necessária a reflexão sobre a representação que se interdita ela mesma. Como representar a presença do insuportável? A representação proibida se suspende, estanca e desaparece daquilo que ela representaria, se pudesse. Em seu debate da representação proibida no horizonte das imagens do genocídio judeu, Nancy adota o termo *Shoah* em detrimento de “holocausto”. Eis o momento de discutir o “nome”.

O nomear é algo caro à filosofia da linguagem de Benjamin de início informada pela mitologia bíblica da Queda; e, em sua obra tardia, complicada pelo uso da terminologia marxista. O nome, para Benjamin, guarda sentidos a serem decifrados para além da busca filológica dos

⁸⁵³ *Justiça proíbe carro alegórico que faz alusão ao Holocausto no Rio. Folha.com*, 31/01/2008. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u368623.shtml>.

⁸⁵⁴ NANCY, Jean-Luc. **La representación prohibida**. Traducción de Margarita Martínez. Buenos Aires, Amarrartu, 2006, 80 p., p. 30.

⁸⁵⁵ *Idem*.

⁸⁵⁶ *Ibidem*.

significados originários: o uso da palavra na história, além de carregar em si sua origem, a expõe às transformações do vivido. Para esclarecer os sentidos da tríade dos nomes holocausto-genocídio-*Shoah*, Israel Charny é aqui convocado a discorrer sobre o termo “genocídio”:

A palavra *genocídio* foi cunhada pelo falecido jurista Raphael Lemkin, um judeu polonês que, em meados da década de 1930, requereu à Liga das Nações que promulgasse uma lei contra o assassinato em massa de grupos raciais ou nacionais escolhidos, e que posteriormente perdeu toda a família no Holocausto, transformando-se em um solitário sobrevivente, que conseguiu fugir para os Estados Unidos. Hoje, *genocídio* tornou-se uma palavra amplamente usada por jornalistas que divulgam habitualmente fatos como esses em irradiações pelo rádio e TV e em jornais e revistas.⁸⁵⁷

“Genocídio” é, pois, um termo moderno validado por sua ampla utilização na mídia. Giorgio Agamben problematiza o termo

“Holocausto” é a transcrição erudita do latim *holocaustum* que, por sua vez, é a tradução do grego *holocaustos* (que é, contudo, um adjetivo que significa “completamente consumido pelo fogo”; o substantivo grego correspondente é *holocaustōma*). A história semântica do termo é essencialmente cristã, desde que os Padres da Igreja o utilizaram para traduzir – na verdade, sem rigor nem coerência – a complexa doutrina do sacrifício da Bíblia (em particular, do Levítico e do Deuteronômio).⁸⁵⁸

⁸⁵⁷ CHARNY, Israel W. **Anatomia do genocídio. Uma psicologia da agressão humana.** Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998, 540 p., p. 23-24.

⁸⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. **Remnants of Auschwitz.** The witness and the archive. (*Homo Sacer* III). Translated by Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 2002, 175 p., p. 28. Em inglês: “‘Holocaust’ is the scholarly transcription of the Latin *holocaustum* which, in turn, is a translation of the Greek term *holocaustos* (which is, however, an adjective, and which means “completely burned”; the corresponding Greek noun is *holocaustōma*). The semantic history of the term is essentially Christian, since the Church Fathers

Traduzido pela *Vulgata*⁸⁵⁹, o termo “holocausto” (explica Agamben que o original *olah* é um dos 4 modos de sacrifício expresso no Levítico do Antigo Testamento) foi re-significado pelos Padres da Igreja como sacrifício dos hebreus. Com esse sentido, a palavra foi utilizada como ferramenta ideológica para condenar os sacrifícios de sangue dos judeus. Por outro lado, a mesma palavra tornou-se também uma metáfora dos martírios cristãos, como “o sacrifício de Cristo na cruz [...] definido como um holocausto.”⁸⁶⁰ Na cristandade, o termo migrou semanticamente para tornar-se “sacrifício supremo na esfera da completa devoção ao sagrado e motivos superiores”⁸⁶¹. Todavia, afirma Agamben, há ainda outra história que diz respeito ao seu uso direto contra os judeus: desde a Idade Média o termo remete aos *pogroms* sangüinários com que a história os castigou.

Os *pogroms* não são, porém, invenções medievais: o primeiro massacre programado de judeus aconteceu em 38, em Alexandria. O imperador Alexandre concedia aos judeus um tratamento fiscal diferenciado e, em consequência, a colônia judia radicada em Alexandria cresceu e prosperou após longa história de exílio e deportação. Entretanto, segundo o historiador Gerald Messadié,

uma dissensão entre a elite e a massa dos judeus. [...] O triplo isolamento geográfico, civil e cultural, dessa massa de judeus foi determinante para a aversão crescente dos helenos e dos egípcios em relação a eles: helenos e egípcios não a distinguiam, ou fingiam não distinguir, da minoria de judeus letrados passados para o lado de Roma, como Fílon, Joseph ou os reis judeus; estes últimos eram judeus de exceção, quase não mais judeus. Quanto aos primeiros, não só não tinham

used it to translate – in fact with neither rigour nor coherence – the complex sacrificial doctrine of the Bible (in particular, of Leviticus and Deuteronomy). ”

⁸⁵⁹ Tradução da Bíblia diretamente do hebreu para o latim por São Jerônimo no século V, amplamente utilizada pela Igreja Católica.

⁸⁶⁰ *Idem*, p. 29. Em inglês: “*Christ sacrifice on the cross [...] defined as a holocaust*”.

⁸⁶¹ *Idem*, p. 30. Em inglês: “*supreme sacrifice in the sphere of a complete devotion to sacred and superior motives.*” As aspas constam da tradução ao inglês.

acesso aos direitos da cidade como estavam efetivamente excluídos dela⁸⁶².

No ano de 32 de nossa era (portanto, 6 anos antes do massacre), o imperador Tibério nomeou como prefeito do Egito um judeu, Flaccus. Tibério morreu e Calígula subiu ao trono do império romano. Flaccus, comprometido com a morte da mãe de Calígula, sentiu que além de perder seu protetor iria atrair sobre si e sua comunidade judaica a fúria do novo imperador. Por isso, adaptou-se ao anti-semitismo nativo aliando-se aos alexandrinos que o admiravam como gestor da polis. Logo os “judeus iriam, pois, fazer o papel de bodes expiatórios”⁸⁶³.

Calígula ofereceu a Agripa, neto de Herodes, o Grande, parte da Palestina. Para alcançar seu novo território, Agripa deveria passar por Alexandria. Quando chegou nessa cidade, ele não procurou Flaccus que, ofendido com o descaso e aliado aos alexandrinos no desprezo pelos romanos, tomou medidas contra aquele que ele considerou o novo rei dos judeus. Flaccus proibiu o sabá; fez campanha panfletária contra os judeus influentes da cidade; e, para agradar o imperador, propôs a colocação de estátuas de Calígula nas sinagogas. Obteve como reação da colônia judaica o seu fechamento pelos rabinos.

A comunidade judaica acabou no meio da disputa entre Flaccus e Agripa; e alvo do desprezo pela população gentia de Alexandria. Flaccus declarou os judeus estrangeiros em Alexandria. Os alexandrinos, por sua vez,

foram buscar um idiota de nome Carabás que, coberto com um manto púrpura, foi coroado com um diadema e recebeu um galho no lugar de cetro; em seguida foi instalado em cima de uma velha carruagem tirada do Museu, que não era utilizada desde os tempos de Cleópatra. Cercado de guardacostas fantasiados, foi levado pela multidão em cortejo até o Ginásio, percorrendo as ruas com bufonarias e imprecações.

Flaccus nada fez para suspender a palhaçada⁸⁶⁴.

⁸⁶² MESSADIE, Gerald. **História geral do anti-semitismo**. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, 420 p., p. 75-77.

⁸⁶³ *Idem*, p. 77.

⁸⁶⁴ *Idem*, p. 78.

A massa alexandrina, hostil aos judeus,

fechou-os dentro do bairro Delta, submetendo-os desse modo à fome, e em seguida atirou-se sobre seu comércio e pilhou-os. Os judeus que saíam do bairro Delta para comprar víveres eram massacrados pela multidão em delírio, alguns arrastados pela cidade por uma corda amarrada a um pé, outros surrados, torturados, crucificados, esfolados vivos, e seus cadáveres eram desmembrados e pisoteados, ou então eram queimados vivos em fogueiras de madeira verde para que se asfixiassem ao mesmo tempo em que eram queimados (esboço sinistro de massacres posteriores). Famílias inteiras foram assim exterminadas, velhos, mulheres, crianças de colo, sem distinção de idade nem de condição. Foi o primeiro pogrom da história.⁸⁶⁵

O cruel episódio mostra a antiguidade e a longevidade do trauma judaico. E, por outro lado, estabelece uma relação com o carnaval que transparece na figura de Carabás carregado pela procissão, como um enviesado Rei Momo, no final da “palhaçada”.

Na análise da relação entre os sentidos cristãos e judaicos de “holocausto”, Agamben repudia esse vocábulo em prol daquele usado pela comunidade judaica, o “termo *so'ah*, que significa ‘devastação, catástrofe’ e, na Bíblia, frequentemente indica a ideia de uma punição divina”⁸⁶⁶. Na exegese cristã, por outro lado, Agamben localiza no termo

“holocausto”, por contraste, a tentativa de estabelecer uma conexão, embora distante, entre Auschwitz e a *olah* bíblica; e entre a morte na câmara de gás e a “devoção completa ao sagrado e motivos superiores”, o que só pode soar como piada. O termo não somente implica uma inaceitável equação entre os fornos crematórios e os altares; ele também dá continuidade à

⁸⁶⁵ *Idem*, p. 78-79.

⁸⁶⁶ AGAMBEN, 2002, *op. cit.*, p. 31. Em inglês: “*a euphemism to indicate the extermination. They use the term so'ah, which means 'devastation, catastrophe' and, in the Bible, often implies the Idea of a divine punishment*”.

hereditariedade semântica que é, por sua vez, anti-semítica. Este é o porquê nós nunca devemos fazer uso deste termo.⁸⁶⁷

Jean-Luc Nancy, por sua vez, afirma que *Shoah* é um termo que, não traduzido, guarda em seus sentidos o indecível e o sagrado indeterminado em oposição à determinação de “judeu”, a palavra que recebe um excedente de sentidos escusos em sua naturalização pelo racismo biológico: só se pode exterminar o conjunto que se pode nomear. O “judeu”, aquele que “suja” a pureza da linhagem “ariana”⁸⁶⁸, é uma construção reativa da tarefa da cultura anti-semita e nazista de fazer da identidade de um povo uma identidade que corrói o próprio sentido do conceito “identidade”.

O pensamento de Nancy parece espelhar os reflexos de um texto de Agamben⁸⁶⁹ que define o campo de concentração nazista como a gênese bárbara do que, malgrado todo repúdio, tornou-se o modelo da política que veio depois dele, a atual. Sua organização, sua prática, seu conceito e, principalmente, a forma de vida lá criada, representam não um estágio superado da civilização, mas sua insuportável promessa de futuro. Nesse cenário, a maior referência é a figura do *Muselmann*: no precaríssimo equilíbrio sobre um fio tênue que ligava, no último grau de tensão, a vida e a morte em seu corpo faminto, machucado, doente e torturado, o *Muselmann* ocupou o penúltimo estágio da cadeia destrutiva da “solução final” praticada em Auschwitz. Os *Muselmänner* eram

“cadáveres ambulantes” por excelência. Confrontados com sua face desfigurada, sua agonia “oriental”, os sobreviventes hesitam a atribuir-lhe até mesmo a mera dignidade do vivo.

⁸⁶⁷ *Idem*. Em inglês: “In the case of the term ‘holocaust’, by contrast, the attempt to establish a connection, however distant, between Auschwitz and the Biblical olah, and between death in the gas chamber and the ‘complete devotion to sacred and superior motives’ cannot but sound like a jest. Not only does the term imply an unacceptable equation between crematoria and altars; it also continues a semantic heredity that is from its inception anti-Semitic. This is why we will never make use of this term.”

⁸⁶⁸ NANCY, Jean-Luc. **La representación prohibida**. Traducción de Margarita Martínez. Buenos Aires, Amarrartu, 2006, 80 p., p. 12.

⁸⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio. **Means without end: notes on politics**. Translated by Vincenzo Binetti and Cesare Cesarino. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2000, 141 p.

Mas esta proximidade da morte ainda pode ter outro significado, mais estarrecedor, que concerne à dignidade ou à indignidade da morte, mais do que da vida.⁸⁷⁰

“Do ponto de vista da morte, a função da vida é a produção do cadáver”⁸⁷¹: com essa frase lapidar, Benjamin comenta o ponto de vista dos dramaturgos barrocos alemães; mas, também, com ela poderia seguramente descrever a barbárie dos campos se dela tivesse sido testemunha. Ali, o último elo da cadeia de vida e morte foi o *Muselmann* – em português, “muçulmano” –, o nome genérico que identifica com perversa ironia os judeus que arrastavam um resto de espírito em seu corpo dobrado em direção à morte. Esse corpo em agonia personifica por primeira vez o “*homo sacer*”⁸⁷² e a “vida nua”⁸⁷³ com que Agamben descreve a atual escória do mundo:

o que define os *Muselmänner* não é tanto sua vida que não é mais vida (este tipo de degradação domina, num certo sentido, todos os habitantes do campo e não é uma experiência totalmente nova) quanto sua morte que não é morte. Isto – a morte do ser humano que não pode mais ser chamada de morte (não simplesmente que ela não tenha importância, o que não é novo, mas que ela não possa ser chamada pelo nome “morte”) – é o horror particular que o *Muselmann* traz para o campo e que o campo traz para o mundo.⁸⁷⁴

⁸⁷⁰ AGAMBEN, 2002, *op. cit.*, p. 70. Em inglês: “‘walking corpses’ par excellence. Confronted with his disfigured face, his “Oriental” agony, the survivors hesitate to attribute to him even the mere dignity of the living. But this proximity to death may also have another, more appalling meaning, one which concerns the dignity or indignity of death rather more than life.”

⁸⁷¹ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 241.

⁸⁷² AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção** (*Homo sacer II,1*) Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2007a, 133 p.

⁸⁷³ AGAMBEN, 2000, *op. cit.*

⁸⁷⁴ AGAMBEN, 2002, *op. cit.*, p. 70. Em inglês: “what defines *Muselmänner* is not so much that their life is no longer life (this kind of degradation holds in a certain sense for all camp inhabitants and is not an entirely new experience) but, rather, that their death is not death. This – that the death of a human being can no longer be called ‘death’ (not simply that it cannot be called by the name

A contribuição do horror ao mundo vem na forma de homens cujas mortes não podem ser chamadas de morte, os *Muselmänner*, antecedentes dos habitantes das favelas cuja disseminação e expansão pelo mundo Slavoj Žizek caracteriza como “o evento geopolítico mais importante da nossa época.”⁸⁷⁵. Segundo o crítico esloveno,

Os favelados são, literalmente, uma coleção dos que não fazem parte de parte alguma, o elemento excedente na sociedade, excluído dos benefícios da cidadania, os desenraizados e despossuídos, aqueles que, de fato, “não tem nada a perder, a não ser as correntes”. [...] o favelado, muito mais do que o refugiado, é o *Homo sacer*, o “morto-vivo” gerado de modo sistêmico no capitalismo global [...] o favelado é aquele em relação ao qual o Poder abre mão do direito de exercer a disciplina e o controle totais, achando mais apropriado deixá-lo viver na zona nebulosa das favelas.⁸⁷⁶

Ademais da citação do *Homo sacer* - o homem sagrado e politicamente intocável que povoa a sociedade contemporânea, segundo Agamben -, a “zona nebulosa” de Žizek faz lembrar a “zona cinza” a que Agamben atribui a qualidade de território dos *Muselmänner* nos campos de concentração. A penumbra é a terra dos que estão mortos em vida tanto quanto de sua memória para sempre perdida, pois, na condição de testemunhas autênticas e reais do horror nazista, eles estão impedidos de contar o que aconteceu nos campos onde sua morte já aconteceu. O que se tornou inconsistente no corpo sujo e subnutrido, nesse fiapo de corpo, é a própria memória que se suspende, se desencontra, desconhece a si mesma, se esvai juntamente com os últimos traços do que um dia pôde ser nomeado “pensamento”.

Os campos de concentração nazistas são, para Agamben, a primeira experiência da geopolítica cujo projeto urbanístico é a distribuição em guetos das populações miseráveis. Paul Virilio entende ser esse o real, embora oculto, objetivo do planejamento das cidades

‘death’) – is the particular horror that the Muselmann brings to the camp and the camp brings to the world.”

⁸⁷⁵ ŽIZEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008, 507 p., p. 354.

⁸⁷⁶ *Idem*, p. 355-356.

atuais que, seguindo uma inversão lógica, se encontram de fato em permanente estado de guerra. A paz acontece em raros intervalos o que faz que nossa civilização não seja exatamente a civilização da tecnologia, mas dos acidentes provocados por ela. Do mesmo modo, pautado pela análise do estado moderno no *Trauerspielbuch* de Benjamin e na teologia política de Carl Schmitt (1888-1985)⁸⁷⁷, para Agamben “democracia” é o nome dado ao “estado de exceção” que se tornou permanente após Auschwitz.

O *Trauerspielbuch* é referência na discussão contemporânea sobre o estado de exceção. Segundo Walter Benjamin, nas relações conflitantes que envolviam o príncipe, a Igreja e os protestantes liderados por Lutero, foi na figura do príncipe que recaiu a responsabilidade pela manutenção do Estado. Seu poder executivo tinha como função evitar o estado de exceção criado pelos conflitos da guerra aberta entre as facções eclesiásticas durante a Reforma e a Contra-Reforma. A tensão entre a política de guerra e a gestão interna para conservação da integridade de um Estado cuja condição de exceção era permanente exigiam do príncipe a constante ativação de sua capacidade de decisão. Mas o príncipe, entre seu poder de soberano e sua incapacidade crônica de governar, não consegue decidir:

Tal como a pintura maneirista não conhece a composição sob uma luz tranqüila, assim também as figuras teatrais da época de perfilam no brilho cru das suas torturantes indecisões. [...] Não deixa de haver semelhanças entre elas e as figuras de El Greco na pequenez das cabeças, se é lícito entender a expressão em sentido figurado. De facto, o que determina o seu agir não são ideias, mas impulsos físicos instáveis.⁸⁷⁸

Pequenas cabeças e uma luz bruxuleante e instável num quadro de colorido intenso: eis a fórmula de El Greco para retratar um mundo em que afetos e impulsos encenam a política de “guerra pura”⁸⁷⁹, diria Virílio.

⁸⁷⁷ SCHMITT, Carl. **Teologia política**. Tradução de Elisete Antoniuk. Belo Horizonte: Del Rey, 2006, 168 p.

⁸⁷⁸ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁷⁹ VIRILIO, Paul e LOTRINGER, Sylvère. **Guerra pura**. A militarização do cotidiano. Tradução Elza Miné e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1984, 157 p.

Giorgio Agamben encontra na caracterização convencional do estado de exceção as sociedades entendidas como uma conquista ao caos. Esse mesmo caos, entretanto, retorna na forma de anomia – o que perdeu o nome, perdeu a lei – quando o legítimo se torna precário, desaba ou é ameaçado. É bakhtiniano: no luto e na festa, o humano se inverte em não-humano, o cultural em natural, o cosmo em caos, a eunomia em anomia. O sentimento e a dor individuais e coletivos seriam, portanto, os traços da condição humana que emerge nas situações limiares. Logo, o natural é anticultural e antiestrutural.

Existe, porém, uma equação entre exceção e direito que, na leitura convencional, é o próprio excluído da anomia. Conta o filósofo italiano que, na Roma antiga, o *institutum* definia o “luto público pela morte do soberano ou de um parente próximo”⁸⁸⁰ a fim de enfrentar o *tumultum*, o estado de agitação natural da população que perdeu seu governante. O Estado, nesses momentos, se via anômico, sem um nome para atender às funções do príncipe e, portanto, também acéfalo. Nos períodos de anomia e de crise, portanto, as estruturas sociais entram em falência e os comportamentos culturais se invertem. Períodos de crise são períodos de luto, pois no luto são suspensas e alteradas as relações sociais.

No *institutum* romano, os ritos fúnebres do príncipe interrompiam a política normal: sua morte, alçada à condição de catástrofe nacional, conduzia todos ao estado de luto. O tumulto dos funerais liga o luto à exceção: nesses momentos, o familiar se tornava público e cada abertura de mausoléu da família de Augusto implicava a vigência da lei do *institutum*. De modo similar na atualidade, cada carnaval implica a suspensão do trabalho, mas não da lei.

O ciclo se fechava quando o príncipe se apropriava do estado de exceção como assunto de família e fazia convergir nas cerimônias fúnebres, de um lado, o tumulto e o luto pela morte do soberano; de outro, a suspensão dos direitos dos cidadãos romanos. A morte do imperador libertava o caráter anômico que detonava, por sua vez, a anomia da cidade, gerando o tumulto. Desse modo, as medidas de exceção desapareceram porque se tornaram regras. Logo, o principado protagonizou a incorporação do estado de exceção e da anomia na pessoa do soberano que, morto, se libertou do direito.

No cerne da teoria do estado de exceção se encontra, pois, um rei anômico que não precisa das leis para existir. Seu poder de lei viva lhe

⁸⁸⁰ AGAMBEN, 2007a, *op. cit.*, p. 100.

permite assemelhar-se a um deus entre os homens: é esse o rei que funda a relação entre soberania e estado de exceção.

Nas festas periódicas – saturnais romanas, *charivari* medieval e carnaval moderno – a anomia é solidária do direito. Caracterizadas por “permissividade desenfreada e pela suspensão e quebra das hierarquias jurídicas e sociais”⁸⁸¹, as festas consistem num período temporário de anomia que interrompe e subverte a lei social. Segundo Agamben, difícil é explicar como as festas são suportadas pelas autoridades tanto civis quanto religiosas. Contudo, o que elas consideram grosseria e barulho é, de fato, um costume que atravessa o estado de exceção para se vincular, de modo paradoxal, ao luto:

As festas anômicas indicam, pois, uma zona em que a máxima submissão da vida ao direito se inverte em liberdade e licença e em que a anomia mais desenfreada mostra sua paródica conexão com o *nomos*: em outros termos, elas indicam o estado de exceção afetivo como limiar da indistinção entre anomia e direito. Na evidenciação do caráter de luto de toda festa e do caráter de festa de todo luto, direito e anomia mostram sua distância e, ao mesmo tempo, sua secreta solidariedade.⁸⁸²

Festa-luto, carnaval-morte: são essas as antinomias que se encontram mais próximas do que se pode imaginar. Escondidas no coração secreto da lei, elas se incorporaram ao mais-que-policidado evento brasileiro que é, por sua vez, externo ao novo período de exceção que constitui a política contemporânea. Carnaval é, pois, a exceção da exceção.

A suposição de que a visão do horror carrega em si a potência de barrar a violência não se confirmou na história do pós-guerra: mais e mais proliferam espaços que mereceriam ser chamados de campos de concentração porque alimentados por discursos fundamentalistas étnicos e religiosos com os quais se procura justificar algumas das atuais políticas de guerra. Essas não são mais, porém, guerras contra um inimigo externo: o que vemos explodir pelo mundo são conflitos racistas apoiados na luta pela hegemonia de certas crenças.

⁸⁸¹ *Idem*, p. 109.

⁸⁸² *Idem*, p. 110.

No contexto atual, o termo “crença” apresenta seus significados mais radicais. Com esse termo se designa uma extrema e paradoxal irracionalidade: significa, ao mesmo tempo, o avesso e a aposta civilizatória que mostra seu lado escuro. Representa a face lúgubre de um mundo que se formou sob a égide do autoritarismo globalizado, seja em sua forma de tirania desumana; seja na forma capitalista de sistema que dissimula, nos limites de sua ânsia de hegemonia supostamente democrática, a tentativa a todo custo de impor a todos sua visão de mundo, sua *Weltanschauung*. O resultado é o que estamos assistindo e vivendo nos últimos 60 anos: uma cena internacional que teria como marco inicial, e não final, o advento do nazismo.

Impõe-se a incômoda sentença de Paulo Barros na alegoria que substituiu a proibida: “Não se constrói futuro enterrando a história”. A outra faixa do Carro de Tiradentes traduz a bandeira do Estado de Minas Gerais: “Liberdade ainda que tardia”. O que resta a uma humanidade que construiu para si um enorme vazio cerceando sistematicamente suas possibilidades de futuro e, ao mesmo tempo, clama por uma sempre retardada liberdade?



Imagem 32. Carro de Tiradentes, Viradouro, 2008.⁸⁸³

⁸⁸³ Disponível em http://todoprosa.blogspot.com/2008_02_01_archive.html.

Esse é um espaço aberto na espera das imagens que não se mostram porque figuram como monstruosas ao olhar do Ocidente. Tais monstros, entretanto, são produzidos pelo mesmo Ocidente e, além do mais, eles não são eliminados com o fim de nenhuma guerra. Eles perpetuam seu deslizamento metonímico: de significante em significante, as imagens-monstros parecem percorrer o abismo alegórico infinito descrito por Walter Benjamin. A tarefa que se apresenta é, então, a de estancar o deslizamento que, para Benjamin, é inestancável sem a intervenção de outra história que deve ser contada pelos vencidos.

E se os vencidos fossem o povo do carnaval? E se o povo das ruas de Joãozinho Trinta fosse parte vencedora dessas pendengas judiciárias que, através de intervenções de ordem étnica e religiosa, parecem tomar para si a máscara de verdugo que faz retornar, na censura da arte, a ferida aberta? E se a figura a ser colocada na alegoria carnavalesca representasse o outro lado da versão midiaticizada do corpo histórico de Hitler? E se Paulo Barros não se deixasse comover com a pregação nazista do corpo ariano forte, vigoroso, perfeito e saudável, um corpo suposto divino, a própria imagem da imortalidade e da glória? E se no desfile das escolas de samba desfilasse o corpo mirrado, reprovado em exame médico do serviço militar, fotofóbico, flatulento, enfim, o oposto da imagem ariana que Hitler se encarregou de criar e difundir – ele tinha fotógrafo e cineasta particulares, os únicos autorizados a fotografá-lo –, o quase simétrico antagônico da criatura Hitler “real”?

Impossível responder: o efeito de uma imagem somente pode ser avaliado quando de sua recepção, somente em sua presença as ausências abrem o espaço para que a visualidade ecloda pela abertura de nossos olhos. A imagem carnavalesca do holocausto foi vetada ao espaço do sambódromo. Instalada no futuro daquilo que não existiu está somente a autorização de refletir sobre essa irremediável inexistência.

No setor em que desfilaria o Carro do Holocausto, dedicado às execuções, há citações da guilhotina francesa, de fogueiras inquisitórias e da forca, dentre elas a que matou Tiradentes, o personagem central do carro que substituiu a alegoria proibida. São todas armadilhas monstruosas da história da humanidade, mas, no caso do holocausto, o trauma insuperável mantém em atividade sua própria produção de fantasmas que causam efeitos emocionais extremos pela mera menção da palavra *Shoah*. O Carro de Tiradentes, porém, não surtiu efeito espetacular: sua passagem muda – vendas foram colocadas nas bocas dos integrantes da alegoria – fazia concentrar a atenção no que ele trazia escrito, um apelo à liberdade e outro à história, na qual o futuro, o

passado e o presente confundem as linhas do tempo na imagem de arte. “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”⁸⁸⁴.

Com essa frase, Georges Didi-Huberman sintetiza uma revisão do conceito de tempo histórico tal como entendido na crítica moderna da arte a que o autor contrapõe algo que se esconde *do* e *no* pensamento do ocidente. De acordo com Didi-Huberman, as diferenciais do tempo figuram na imagem como memória e como obsessão de um passado do qual apagamos parte a fim de que outra parte brilhe como história em nossos livros e textos. Nesse sentido, imagens citam a história.

Por outro lado, as imagens estão prenhes de referências que, embora evidentes, teimamos em não enxergar. O autor provoca: de onde vem a insistente vontade de não saber e de não ver da história da arte? Ver significa muito mais do que uma operação ótica se, para além do mero olhar, nela mergulhamos com o pensamento e nos concentramos nos detalhes e nos fragmentos de história que foram ignorados ou esquecidos. Se não os vemos, contudo, isso não significa que partiram: eles estão em algum lugar, recalcados, e ali continuarão se não nos dermos ao trabalho doloroso, porém necessário, de desenterrá-los como linguagem em nossa fala e em nossos escritos. Desenterrar monstros, talvez tenha sido este o movimento dos carnavalescos que criaram as alegorias proibidas.

Mas, de acordo com Walter Benjamin, o artista não é exatamente um criador:

O artista é menos a causa primitiva ou o criador que a origem ou o configurador, e seguramente sua obra não é de nenhuma maneira sua criatura; é, antes, sua configuração. Por certo, também a configuração, não somente a criatura, possui vida. [...] Por mais que a metáfora fale sobre o poder criador de um artista, a criação consegue desdobrar sua virtude mais própria [...] não nas obras do artista, mas apenas e exclusivamente em criaturas.⁸⁸⁵

Mais do que obras de artistas, alegorias são criaturas. A reação das instituições que censuraram sua manifestação e expressão foi de enterrar as alegorias carnavalescas natimortas. Mas, segundo Benjamin, estas configurações “possuem vida”. Seus túmulos, onde estão?

⁸⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, 2006, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁸⁵ BENJAMIN, 2000a, *op. cit.*, p. 54.

Alegorias carnavalescas são desmontadas logo após os desfiles; portanto, se possuem túmulos, eles jazem sem corpos. As alegorias são figuras que desaparecem do mundo para desfilar em questões recalcadas que teimamos em tentar esquecer. Mas, se entendemos com Paulo Barros que “Não se constrói futuro enterrando a história”, as imagens alegóricas foram julgadas, condenadas e proibidas por profanar outras imagens que não deixamos exumar, às quais exigimos um futuro. Para as alegorias pré e re-enterradas restam apenas cenotáfios, tumbas sem corpos que guardam imagens protegidas pelas palavras que lhes servem de epitáfios. A mensagem sobre a história na faixa do Carro de Tiradentes remete ao futuro em que as imagens que evitamos mostrar poderão emergir de seus cenotáfios a fim de recuperar seus epitáfios. Até este momento, texto e imagem, cenotáfios e epitáfios, conversarão escondidos no fundo da terra que lhes nega a presença.

Martha D’Angelo cita um trecho de uma *Trauerspielstück*⁸⁸⁶ anônima para mostrar a visão negativa e pessimista que o século XVII possuía da história, assim como também a ressonância histórica dessa forma dramatúrgica que não obteve o alcance nem das obras inglesas de Shakespeare nem das espanholas de Calderón de la Barca. É justamente aí, contudo, que começa o trabalho da contradição da linguagem⁸⁸⁷ na fragilidade da obra que permite ver com mais clareza sua ideia. A crítica romântica rejeitou o *Trauerspiel* por falta desse entendimento, lamenta Benjamin. Foi essa mesma carência, todavia, que alertou esse autor para a disposição de salvar como seu objeto de estudo o alvo da indiferença e do escárnio a que ficou exposto por 2 séculos: “barroco” é o termo cuja depreciação traçou o destino do *Trauerspiel* no *Trauerspielbuch*.

“Que floresça a justiça, que reine a crueldade [...] subir ao trono vitorioso passando por cima de cadáveres ensanguentados como se subisse degraus”⁸⁸⁸: chama a atenção as imagens opostas que um autor anônimo usa em sua *Trauerspielstück* para descrever uma única e mesma

⁸⁸⁶ Uma peça de *Trauerspiel*.

⁸⁸⁷ SCHNEIDER, Paulo Rudi. **A contradição da linguagem em Walter Benjamin**. Ijuí: Editora Ijuí, 2008, 464 p. Esse livro é recomendável para quem deseje apreender as operações de pensamento benjaminiano. A pesquisa minuciosa de Schneider revela o modo de reflexão de Benjamin para leitores da língua portuguesa. Schneider atravessa, com sua plácida retórica, o oceano revoltado e obscuro de algumas imagens do autor alemão, e as decifra com paciência e sutileza; com muita maestria e sem nenhuma pressa.

⁸⁸⁸ D’ANGELO, Martha. **Arte, política e educação em Walter Benjamin**. São Paulo: Loyola, 2006, 118 p., p. 43.

cena. Se à obra de arte clássica não é permitido vincular justiça e crueldade a não ser inflacionando a ironia, a citação de D'Angelo permite dimensionar o valor da dramaturgia setecentista esquecida: no cadáver em que a história da arte transformou o corpo do *Trauerspiel*, Benjamin injetou o antídoto a todo um estado de arte que se havia conformado com sua própria cegueira.

Em seu anteriormente citado tratado sobre o anacronismo, Didi-Huberman se pergunta como a história da arte pode ser tão cega. As respostas a essa questão abalam os métodos e o estatuto científico da história da arte no desafio de construir, finalmente, um pensamento, uma estética, para objetos antes invisíveis ou sem sentido. Contra a iconologia que atribui à obra um significado convencional e à alegoria os sentidos habituais de fonte escrita ou chave simbólica de uma imagem figurativa, é preciso identificar novos temas, significados e imagens em uma semiologia não iconológica (mimética), não positivista (representação como espelho das coisas) e nem mesmo estruturalista (representação como sistema de signos). Questionar a representação e, ao mesmo tempo, a história, significa inventar outra arqueologia crítica, definitivamente não humanista, para esses novos objetos que pertencem à sua época e nem assim deixam de ser atravessados por “diferenciais de tempo”⁸⁸⁹. Não é por acaso que o teórico e historiador francês seleciona Walter Benjamin, juntamente com Carl Einstein e Aby Warburg, para compor a trindade que tece na roca da teoria o fio vermelho de sua arqueologia renascente. A arte barroca alemã, tida como degenerada e ressuscitada pela investigação benjaminiana, mostra com imagens e letras a degeneração, sim, mas do pensamento crítico sobre a arte.

O termo “arte degenerada” conduz ao episódio político que Hans Belting revisita em sua investigação sobre o fim da história da arte. Ele sustenta que a arte não acabou, mas viu seu estatuto abalado pela produção crítica da segunda metade do século XX. Belting encontra como evento paradigmático de pós-história da arte o momento atual em ela perde seu enquadramento tradicional, a história da arte. Por isso, a crítica deve rever seus métodos e disciplinas.

Nesse contexto, a exposição de arte degenerada promovida pelo III *Reich* em Berlim teve a função de mostrar o que desapareceria de um novo mundo, eugênico e ariano, caso o terror nazista fosse vitorioso no conflito mundial dos anos 40. Segundo Belting, 2 acontecimentos⁸⁹⁰

⁸⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, 2006, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁹⁰ BELTING, Hans. **O fim da história da arte. Uma revisão dez anos depois.** Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, 320 p., p.

determinaram o abalo da história e da teoria da arte “entre essa primeira modernidade e nosso presente”⁸⁹¹, assim como alimentaram a crítica das vanguardas que reclamava como sendo sua a maior contribuição para mudar o estatuto do clássico. Para situar a importância desses eventos, Belting se dedica a uma breve revisão do pensamento moderno que ele postula como ainda excluído do rol das questões da moderna disciplina da história da arte.

De acordo com o teórico alemão, a exposição da arte degenerada de Hitler encenou uma “disputa de imagens”⁸⁹². A partir do que os nazistas classificaram como escória da arte, a produção das vanguardas artísticas alcançou o estatuto de “heroína da cultura internacional”⁸⁹³, abrindo para si um espaço de culto na nova historiografia que lhes fazia reverências sem, entretanto, tecer-lhes a crítica. Segundo Belting, a *Documenta* de Kassel de 1955 reagiu à curadoria fascista sacralizando as obras de vanguarda: num efeito dialético paradoxal à sua desvalorização na exposição nazista, elas passaram a encarnar a cultura autêntica. O paradoxo se funda em que elas foram escolhidas pela própria barbárie cujos critérios foram, pois, os que embasaram a purificação da culpa e o apagamento das lembranças ruins no ato de sua elevação cujo fim era fim de retardar a ascensão da arte norte-americana no pós-guerra. Por outro lado, a atitude compensatória do vexame a que foram expostas as obras condenadas pelo nazismo necessitava um conceito de arte inofensivo, o que acabou deixando em segundo plano as experiências como o dadá e as sátiras sociais e colocou em evidência apenas a imagem supostamente pura do homem não afetado pelo coletivo ou pela máquina:

A imagem do homem, por motivos óbvios, tornou-se o grande tema do pós-guerra. A barbárie da guerra e do delírio racial deixara atrás de si um profundo trauma e despertara a necessidade urgente de reconquistar, ‘após Auschwitz’, a

51. Belting define, com o termo “acontecimentos”, aquilo que foi lançado “de fora sobre a arte”. Mais especificamente, esse “fora” referencia a arena política da metade do século XX onde, de um lado, os Estados Unidos tentam conquistar a Europa a hegemonia da ideia, da crítica e da produção de arte; e do outro, o nazismo tenta conquistar o mundo.

⁸⁹¹ *Idem.*

⁸⁹² *Ibidem.*

⁸⁹³ *Ibidem.*

imagem perdida do homem numa grande
confissão.⁸⁹⁴

Em suma, as vozes críticas do pós-guerra se assemelharam estranhamente às vozes da Gestapo: o argumento de desumanização da arte se aproximava perigosamente da condenação nazista à mesma arte. A saída para tal paradoxo foi apegar-se a outro debate em que, de um lado do oceano, se empunhava a cultura popular como brasão; e, do outro, a anticultura se mostrava indecisa entre “a ruptura com a estética formal [...] a orientação para os meios democráticos da comunicação de massa ou [...] culturas primitivas”.⁸⁹⁵

Essa é nossa herança, esse debate ainda nos pertence: na modernidade, a exposição das obras de arte se sobredetermina, finalmente, à história da arte. Foi evidente, por exemplo, nos últimos 20 anos de bienais de São Paulo, a fila de curadores querendo acertar o paradigma, adivinhar por competência e autoridade aquilo que pode ser nomeado arte. O trabalho da crítica contemporânea tornou-se, por “temor pela perda de uma modernidade que, como se sabe, pode extraviar-se”,⁸⁹⁶ Desvendar um mistério: essa é a tarefa de incautos como nós que não atentamos para o fato de que um enigma é algo que não se presta a ser resolvido, e sim, vive de sua própria insolubilidade. Ainda lidamos hoje, como nos tempos de guerra, com a questão da morte? Arte degenerada poderia ser também o rótulo que permitiu a proibição do Carro do Holocausto?

Para Peter Sloterdijk, o desprezo das massas tem o nazismo como paradigma. Quando a massa atual ultrapassa o estágio da reunião, o programa de comunicação de massa substitui o líder; logo, a diferença entre a massa clássica e a massa contemporânea corresponde à diferença entre a política democrática e a política fascista. O fascismo, como estágio do desenvolvimento da massa como sujeito, cumpre sua descarga na figura do líder, a realidade física de sua propensão psíquica: os regimes fascistas precisam da massa reunida ao comando de seu líder.

O III *Reich* usava a reunião da massa como propaganda. Na esplanada de Nuremberg, a massa se totalizava no *Führer* que ocupava seu centro, era a figura de referência que concentrava em si os valores da massa nazista. O fascismo, “religião da arte e dos heróis da

⁸⁹⁴ *Idem*, p. 53.

⁸⁹⁵ *Idem*, p. 55.

⁸⁹⁶ *Idem*, p. 57.

burguesia”⁸⁹⁷ alemã, inventou o modo midiático de venerar celebridades como forma de narcisismo da massa. Hoje, porém, a identificação do líder precisa do encontro dos espectadores contemporâneos.

Sloterdijk entende que o culto à personalidade de Hitler se formou a partir do reconhecimento da mediocridade da figura pública do *Führer*: ao culto ao gênio e ao líder, personificados ambos em Hitler, foi somado o “talento alemão para a auto-hipnose coletiva para encenar aquelas luas-de-mel entre idealismo e brutalismo”⁸⁹⁸. Dessa forma se produziu o ambiente de “alienação de massa”⁸⁹⁹. O resultado é que os alemães veneravam em Hitler sua própria ignorância, rudeza e desejo de reconhecimento. O “efeito-Führer”⁹⁰⁰ não pode ser compreendido como demonização pessoal do ditador cuja aptidão para protagonizar o psicodrama alemão não se deve a supostas competências incomuns ou carisma, mas à vulgaridade e à disposição de Hitler para gritar em frente às multidões que lembravam, sedentas de sua identidade e tradição perdidas, os tempos em que o berro ainda funcionava.

Hoje o grito já não parece provocar efeito: é falar baixo que atrai. Basta observar as performances das atrizes hollywoodianas: independente da personagem que “interpretam”, nenhuma delas alça a voz. Já deve haver método e equipamento de som preparado para equalizar, na captação de som, as não-vozes ou quase-vozes de um cinema que, pelo menos em parte, retorna à mudez.

Contudo, nos tempos em que se gritava para as massas, “Hitler [...] foi o artista de maior sucesso do século XX.”⁹⁰¹ Os segredos do *Führer* são semelhantes aos dos astros televisivos e cinematográficos, assim aos de seus apáticos admiradores. Hitler não era um ser extraordinário nem se destacava das massas, ele ostentava seus piores defeitos: vilania, rudeza, trivialidade, narcisismo e sonho de sucesso sem mérito explicam como “a autoconsciência de Hitler de ser a encarnação de um destino era adequado ao seu papel histórico”⁹⁰². Ele reunia em si as vulgaridades dos grupos sociais mais distintos que atraía por ser seu denominador comum:

⁸⁹⁷ SLOTERDIJK, 2002, *op. cit.*, p. 26. Ver **Capítulo 2** dessa tese.

⁸⁹⁸ *Idem*, p.28.

⁸⁹⁹ *Idem*, p.29.

⁹⁰⁰ *Idem*, p. 30.

⁹⁰¹ *Ibidem*.

⁹⁰² *Idem*, p. 31-32.

Irmão Hitler estendia a mão para todos que queriam realizar fatalidades em seu próprio favor. Quem sempre estivesse pronto para extinguir a percepção para melhor poder fantasiar o Salvador, até mesmo o “Salvador da cultura” [...], poderia enganar-se como quisesse com essa máscara. Mas mesmo se as massas não pudessem reconhecer sem ajuda que tinham diante de si uma marionete perversa, um filhinho-de-mamãe encouraçado, coprófilo, impotente e com explícitas tendências suicidas, seus traços de caráter histéricos, ordinariamente megalomaníacos e cômicos estavam desde o início direta e publicamente evidentes.⁹⁰³

Tal evidência é revelada, segundo Sloterdijk, mais nas fotografias do que nas biografias de Hitler: nas imagens, ele posava para iludir as massas. E “quando falta a pose, resta somente a nulidade do furioso meio desprovido de caráter”⁹⁰⁴ do “coletor de ilusões”⁹⁰⁵ a quem bastava “ser um receptor popular”⁹⁰⁶.

Esse homem foi o miasma em forma de gente da pequena burguesia mais ignorante de espírito das mais sombrias províncias da Áustria, um longo espasmo de suburbanice e vingança, ou como Winston Churchill disse certo e com um ódio quase fraternalmente clarividente, um “aborto de inveja e de vergonha”. Ele foi o desejo de reconhecimento que se tornou maligno.⁹⁰⁷

“Quando falta a pose...”: o Hitler cabisbaixo da Viradouro talvez pudesse, com Sloterdijk, mostrar a nulidade sem caráter do político hipnotizador em que as massas psiquicamente famintas e a frágil elite alemã farejaram sua própria pessoalidade, rancor e incapacidade para seguir não um senhor, mas o vizinho vociferante que se ofereceu como “contêiner das frustrações da massa”⁹⁰⁸. Porque era igual, sem nenhum

⁹⁰³ *Ibidem*, p. 32.

⁹⁰⁴ *Ibidem*.

⁹⁰⁵ *Ibidem*.

⁹⁰⁶ *Ibidem*.

⁹⁰⁷ *Ibidem*.

⁹⁰⁸ *Idem*, p. 33.

talento especial, Hitler recebeu a anuência de todos “para as suas rudezas e petulâncias, para a sua biologia ruidosa e seu grunhido de crueldade e grandeza.”⁹⁰⁹ O “Prometeu desacorrentado”⁹¹⁰ inventado pela comunicação de massa deixa a “descarga política para o entretenimento não-político”⁹¹¹ como sua herança para as massas atuais.

É nos meios de comunicação de massa - não mais o rádio e o cinema, como nos tempos nazistas, mas a televisão e a *internet* – que se encontra, hoje, as imagens da alegoria proibida dentre uma pequena variedade de fotografias do passado dispostas à busca: basta digitar a palavra “holocausto” e uma espécie de *Trauerspiel* imagético surge diante dos olhos do pesquisador de *internet*. Mas “imagens de luto” não bastam para denunciar a desumanidade do *Shoah*: como afirma Agamben e reforça a justificativa de Barros, os campos são apenas o primeiro espaço do destino dantesco que a humanidade se impôs, mesmo depois de derrotado o regime nazista.

Se, com Canetti, as massas procuram “o mais negro”⁹¹², elas também parecem herdar da experiência do *Shoah* uma espécie de memória a uma só vez inconsciente e inconsistente. O que aconteceu na “zona cinza”, segundo Agamben, não pode ser testemunhado a não ser pela sobredeterminação dos testemunhos dos sobreviventes às imagens dos *Muselmänner* na lembrança sobrevivente em nosso próprio estado de exceção generalizado que o concurso das escolas de samba povoa como espaço de exceção da exceção, rigidamente controlado por suas próprias leis. Mas o que resta da reflexão sobre a exceção (alegoria proibida) da exceção (carnaval) da exceção (atual estado de exceção) que constitui o Carro do Holocausto proibido é que o pensamento sobre a representação do *Shoah* é exaustivo e, ao mesmo tempo, incompleto.

De acordo com Nancy, o *Shoah* não é um nome, é um sopro. Quando o termo “holocausto” extravia seu sentido e a expressão “genocídio” aceita a intenção nazista de lidar com o povo judeu como família, tribo ou raça, “*Shoah*” fala diretamente dos que estavam nos campos. É um sopro judeu que se estende, ademais, aos ciganos, pederastas, presos comuns, eslavos, comunistas, muçulmanos, enfim, aos *Mensch*.

Para que uma identidade ameace outra identidade, há uma dupla e contraditória condição. Se, por um lado, a identidade deve estar em risco

⁹⁰⁹ *Idem*, p. 34.

⁹¹⁰ PFITZNER *apud* SLOTERDIJK, 2002, *op. cit.*, p. 34.

⁹¹¹ SLOTERDIJK, 2002, *op. cit.*, p. 34.

⁹¹² CANETTI *apud* SLOTERDIJK, 2002, p. 34.

para que se possa tentar protegê-la, por outro ela deve ser nomeada para que não se tenha nenhuma dúvida sobre ela: para se discernir uma identidade, deve haver outra no papel de primeira, autêntica, normal e normativa. Para Sloterdijk, “ser idêntico” é a grande questão moderna: o destaque da identidade do “judeu” como alvo extrapola a questão nazista para se instaurar no mundo do cristão moderno, ele mesmo portador de uma identidade necessariamente problemática. Ou seja, a questão nazista não termina com o fim histórico do sistema nazista.

Há uma opinião corrente de que o extermínio não poderia ou deveria ser representado. Ela se confunde com a proibição bíblica da representação. Segundo Jean-Luc Nancy, a rejeição da representação dos campos de concentração, além de ser uma questão obscura, às vezes recebe uma aura de sacralidade. Nancy questiona: porque se proíbem estas e não outras imagens igualmente cruéis como os horrores de guerra gravados por Goya ou a violência de alguns filmes? O que diferencia, destas, a representação do *Shoah*?

Para refletir sobre essa questão, o autor parte de 3 premissas. A primeira é de que a interdição da representação não se remete às imagens, mas à própria representação. Pela segunda, a representação do *Shoah* é possível e necessária desde que se compreenda a própria idéia de representação. Finalmente, a terceira encontra nos campos de extermínio empresas de “supra-representação”⁹¹³ onde a vontade de presença se presenteou com o espetáculo do aniquilamento da possibilidade de representar. O interdito da representação não é, pois, iconoclastia, mas, ao contrário, surge do desejo extremo de representar.

A iconoclastia tampouco é o único veto nas tradições monoteístas: os mandamentos proíbem imagens de todas as coisas, mas seu alvo particular é a imagem esculpida do ídolo. Não se proíbe a imagem representada, mas a idolatria: “O ídolo é um Deus fabricado, não a representação de um deus”⁹¹⁴. Ele é a imagem que vale por si mesma e não pelo que representa. Portanto, não é a imagem do deus que é condenada, mas a imagem que toma o lugar do deus, que se torna ela mesma um deus. A condenação do ídolo não é a da imagem imitativa, mas da presença plena.

A imagem imitativa, por sua vez, resulta da ligação do preceito monoteísta com o tema grego da cópia ou da simulação, artifício ou ausência do original. Dessa aliança resulta a desconfiança atual das

⁹¹³ NANCY, 2006, *op. cit.*, p. 20. Em espanhol: “suprarrepresentación”.

⁹¹⁴ *Idem*, p. 22. Em espanhol: “El ídolo es un dios fabricado, no la representación de un dios”.

imagens. Com ela, se suspeita da aparência e do espetáculo através da crítica da “civilização das imagens”⁹¹⁵. Igualmente torna-se suspeito o seu contrário: as defesas e ilustrações das artes, e as fenomenologias.

Desde o Renascimento, porém, o que está em jogo é a apresentação de uma ausência no dado sensível da obra de arte, mais do que a presença espessa do ídolo. Logo, essas 2 formas devem associar-se e, paradoxalmente, opor-se no pensamento sobre a representação: dizer que a representação do *Shoah* é impossível ou está proibida também impossibilita e proíbe, reduz a realidade do extermínio a ídolo.

A questão da representação em Auschwitz se refere ao que aconteceu com a própria representação nos campos de concentração: “Shoah é também uma crise última da representação”⁹¹⁶ que não é operação nem técnica, mas o nome de acontecimento do Ocidente que, hoje, encontra sua própria crise de representação. E, ainda de acordo com Nancy, o acesso mais simples à questão da representação é pelo nome. Em primeiro lugar, se deve entender que o “re” de “representação” não é repetitivo, mas intensivo. No primeiro sentido, o latim traduziu o grego *hypotyposis* - esboço, esquema, apresentação dos rasgos de uma figura – que, na retórica, sinaliza a encenação, como no teatro. “A representação é uma presença apresentada, exposta ou exibida”⁹¹⁷ que, simultaneamente, apresenta algo e expõe seu sentido, ou pelo menos o sentido de estar sendo apresentada. É nesse ponto que se formam os entrelaçamentos, os paradoxos e as contradições: quando, na representação, se cruzam a ausência do original representado com a ausência de sentido que sustenta a presença.

O “nazismo cultivou todos os aspectos da representação, tanto os da arte monumental e do desfile como os da ‘representação do mundo’ (*Weltanschauung*, ‘visão do mundo’)”⁹¹⁸. Hitler a apresentou às massas, em *Mein Kampf*, sem discussão filosófica: basta a eficácia midiática do “mundo sem falhas, sem abismos, sem invisibilidade oculta”⁹¹⁹, o

⁹¹⁵ *Idem*, p. 27. Em espanhol: “civilización de las imágenes”, entre aspas na tradução ao espanhol.

⁹¹⁶ *Idem*, p. 34. Em espanhol: “Shoah es también una crisis última de la representación.”

⁹¹⁷ *Idem*, p. 37. Em espanhol: “La representación es una presencia presentada, expuesta o exhibida.”

⁹¹⁸ *Idem*, p. 42. Em espanhol: “cultivó el nazismo la representación en todos sus aspectos, tanto los del arte monumental y el desfile como los de la ‘representación del mundo’ (*Weltanschauung*, ‘visión del mundo’).”

⁹¹⁹ *Idem*. Em espanhol: “mundo sin fallas, sin abismos, sin invisibilidad oculta.”

martelar das mesmas palavras de ódio que descrevem o mundo do Ariano, o homem regenerado em super-homem com presença de ídolo. O nazismo é idolatria que funda uma civilização, é conformidade de um mundo à sua representação. O Ariano é o termo absoluto da *Weltanschauung* nazista, sua “supra-representação”.

A figura do Judeu, por oposição, representa o comediante ordinário que se opõe à incorporação da verdade nazista: é dele a imagem que deve desaparecer, assim como é do Ariano a imagem que o nazista deve adorar. A supra-representação, para além do espetáculo de sua representação consiste na presença total que sacia:

A supra-representação nazista é a revelação invertida, a revelação que, ao revelar, não retira o revelado, mas, ao contrário, o exhibe, o impõe e impregna com ele todas as fibras da presença e do presente.⁹²⁰

O Judeu é o contrário do *Kulturgründer* (fundador de cultura) e do *Kulturträger* (portador de cultura): ele é o *Kulturzerstörer* (destruidor de cultura) da supra-representação. Auschwitz foi o espaço preparado para aniquilá-lo. Ele é a representação proibida que as SS destroem porque ela questiona a ordem supra-representante.

Nos campos, os “homens morriam por toda parte, mas a figura da Morte havia desaparecido”⁹²¹: falar sobre ela não fazia sentido. As imagens de Auschwitz só podem ser representadas por sua própria realidade e, portanto, devem ser apagadas. Contudo, é impossível apagá-las, pois nosso mundo ainda é o mundo de Auschwitz: por isso, somos obcecados pelas imagens dos campos. Resta apenas pensar a representação paradoxalmente impensável, embora o ato de mostrar o que mata a imagem não seja possível sem refazer o gesto da morte.

Nancy aponta para um lugar impossível e insuportável quando acusa a cumplicidade e a complacência, mesmo que involuntárias, de quem representa imagens do *Shoah*. Por outro lado, mesmo que irrepresentáveis elas devem ser representadas, pois “a sinceridade da

⁹²⁰ *Idem*, p. 46-47. Em espanhol: “la réplica exacta de la revelación monoteísta [...]. La suprarrepresentación nazi es la revelación invertida, la revelación que, al revelar, no retira el revelado sino que, por el contrario, lo exhibe, lo impone e impregna con él todas las fibras de la presencia y el presente.”

⁹²¹ *Idem*, p. 57. Em espanhol: “Los hombres morían por todas partes, pero la figura de la Muerte había desaparecido.”

compaixão tampouco é garantia contra as facilidades da emoção”.⁹²² Todavia, confessa Nancy, “tremo perante a possibilidade de dizer uma palavra de menos ou uma palavra a mais”⁹²³.

Devemos insistir. Polêmicas como as da proibição do Carro do Holocausto mostram que, se o *Shoah* não pode ser representado, ele nos provoca e nos incita a enfrentar o perigo do confronto com a armadilha das imagens dos campos que, infelizmente, subsistem em outras imagens da ruína do atual.

Essas são, simultaneamente, as ruas sem saída e as vias de mão única, os cenários das últimas palavras que sopram nos ouvidos agora meio moucos, lidas por olhos agora meio embaçados e ecoam na mente agora totalmente exausta que, ainda assim, deve seguir em frente.

E na frente resta apenas uma alegoria, negra: o Cristo Mendigo.

⁹²² *Idem*, p. 75. Em espanhol: “la sinceridad de la compasión tampoco es garantía contra las facilidades de la emoción”

⁹²³ *Idem*, p. 78. Em espanhol: “temblo ante la posibilidad de decir una palabra de menos o una palabra de más.”

Capítulo 9

O Cristo Mendigo, seus ratos e urubus

“Chamamos de pictórica a figura de um mendigo com as vestes rotas, o chapéu amassado e os sapatos furados.”
Heinrich Wölfflin⁹²⁴

“... não se trata de perguntar como as coisas aconteceram, mas de analisar no que elas são diferentes de tudo o que ocorreu até o presente.”
Edgar Allan Poe⁹²⁵

“Quando o próprio Cristo é empurrado para o plano do provisório, do cotidiano, do precário, estamos perante um gesto da mais radical sensorialidade.”
Walter Benjamin⁹²⁶



Imagem 33. Cristo Mendigo, 1989⁹²⁷

⁹²⁴ WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 33.

⁹²⁵ POE *apud* DEBORD, Guy. *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, p. 165-235. In: **A sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, 238 p., p. 217.

⁹²⁶ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 199.

⁹²⁷ Disponível em www.sambariocarnaval.com/rixxa16.htm.

No concurso de 1989, o impacto do desfile vitorioso da Imperatriz Leopoldinense foi enfraquecido pela potência imagética do desfile da Beija-Flor de Nilópolis. Bruno Filippo destaca a questão da antinomia áudio-visual que está na agenda desse desfile:

A derrota da escola de Nilópolis exatamente no quesito samba-enredo não só estigmatizou o samba “Ratos e Urubus”, mas alimentou o embate entre visual versus samba-enredo. Jornalistas e intelectuais que sempre viram a supremacia do visual como pernicioso bradaram que a vitória da Imperatriz significava uma tendência contrária: a supremacia do samba, em detrimento do imagético⁹²⁸

A visualidade contra a audibilidade do desfile: nesta luta “do rochedo com o mar” se perfilam os soldados entre o espetáculo e a tradição numa arena que disputa o poder de decisão sobre o que deve e o que não deve ser um desfile de escola de samba. Mesmo se vencida a batalha, a vitória será necessariamente falsa e frustrará ambos os inimigos: como separar as grandes alegorias verticalizadas pelo gênio de Joãosinho Trinta e unidas aos sambas na pista carnavalesca? Como submeter o visual ao sonoro a não ser subjugando, em via de mão dupla, o samba às imagens do desfile?

Nas escolas de samba, esse duplo movimento se realiza atravessando o enredo⁹²⁹, o elemento que media as correspondências intertextuais entre o samba e as alegorias. Quando se estabelece a separação e o conflito entre a cenografia e a música carnavalesca, se retrocede em direção à apartação das disciplinas, algo que a arte contemporânea tenta superar e as escolas de samba ultrapassaram empírica e naturalmente, no sentido benjaminiano de história natural, de história das criaturas.

Na disputa particular da Beija-Flor com a Imperatriz ocorrida naquele ano, Filippo informa que a escola de Nilópolis não venceu o concurso porque um dos jurados entendeu que o refrão do samba não se adequava ao enredo. No entanto, Joãosinho Trinta alinhou esse refrão

⁹²⁸ FILIPPO, Bruno. 1989: *Imperatriz ou Beija-Flor? O Dia <on line>*, 07/05/2010. Disponível em http://odia.terra.com.br/porta1/odianafo1ia/hotsite_bruno/html/2010/5/1989_imp1eratr1z_ou_beija_flor_79569.html.

⁹²⁹ Ver **Capítulo 6** dessa tese.

à figura do Exu nessa e em outras representações do enredo e do desfile. Interpretado por Piná - a passista que ganhou fama ao sambar com o Príncipe Charles da Inglaterra - Exu vinha abrindo os caminhos da escola antes da Comissão de Frente composta por trapeiros brancos, primeira representação do povo da rua que aparecia em instâncias distintas do desfile, dentre eles na imensa Ala de Mendigos.



*Imagem 34. Ala de Mendigos da Beija-Flor, 1989.*⁹³⁰

No samba, Exú está representado no refrão, que constitui um ponto desse orixá: “Leba-larô ôôôô / Ebo-lebará laiá laia ô”⁹³¹ é o canto que saúda as “entidades de rua”⁹³² nos terreiros e assim foi transposto ao samba, literalmente. Entretanto, o jurado que tinha o dever, por regulamento, de ignorar os outros quesitos⁹³³, por outro lado parece desconhecer os conteúdos das religiões afrobrasileiras. Esse talvez seja o motivo de sua incompreensão do entrelaçamento entre as formas e os conteúdos que Joãozinho Trinta criou e se mostram confusos para quem

⁹³⁰ Disponível em <http://escolassamba.multiply.com/photos/album/4/1980-1989#photo=88>.

⁹³¹ TRINTA in CUNHA Jr., *op. cit.*, p. 128.

⁹³² *Idem.*

⁹³³ Ver **Capítulo 6** dessa tese.

só consegue captar os espelhamentos das antinomias no embate entre seus termos, mas não alcança as espirais da arte que se escavam na fenda aberta entre eles.

Além disso, o carnavalesco acrescentou ao enredo sua própria crítica aos críticos de seu carnaval; e, à visualidade do desfile, sua autocrítica e sua própria crítica ao seu próprio carnaval. O jurado não percebeu – todavia, sem culpa ou responsabilidade pessoal, pois a peripécia pós-aristotélica de Joãozinho é deveras complexa e sofisticada - a reviravolta dialética em que o carnavalesco se coloca não na posição de defesa, mas se junta ao coro dos descontentes formado por seus críticos num *mea culpa* surpreendente porque dispensa a lamentação e o sacrifício. Filippo explica que

O visual maltrapilho dos mendigos era, numa análise estética mais rigorosa, a negação da linguagem carnavalesca construída historicamente pelas escolas de samba. Era a negação do carnaval do próprio Joãozinho Trinta, acusado que sempre fora, pela imprensa e pelos intelectuais, de deturpar, por torná-lo excessivamente luxuoso, o desfile das escolas de samba.⁹³⁴

Dentre samba-enredo e enredo, entre visualidade e crítica, desponta o Cristo Mendigo. Contudo, o samba-enredo do que “para muitos – como o jornalista e escritor Sérgio Cabral – é o maior desfile da história do carnaval carioca”⁹³⁵ foi esquecido, uma amnésia que leva Filippo ao seguinte questionamento:

Por que, então, esse samba nunca antes fora lembrado em enquetes, em coletâneas? Porque fora engolfado pela estética, pelo impacto absurdamente chocante e delirante do Cristo Mendigo proibido e coberto e pela faixa de sarcástica saudação ao público, pela gigantesca ala de mendigos que o circundava. Era a imagem, o visual, suplantando o samba⁹³⁶.

⁹³⁴ FILIPPO, 07/05/2010, *op. cit.*

⁹³⁵ *Idem.*

⁹³⁶ *Ibidem.*

A contabilidade final: de 1989 a 2010, são 21 anos de obscuridade do samba e de exaltação da visualidade do mesmo desfile no enunciado da crítica que separou aquilo que o carnaval uniu.

1989 foi um ano generoso em imagens políticas.



*Imagem 35. Anônimo enfrenta tanques em meio aos conflitos de Tiananmen, China, 1989.*⁹³⁷

Em meados do ano, o exército nacional reprimiu violentamente a massa que protestava contra o regime chinês na Praça da Paz Celestial (*Tiananmen*), em Pequim. O acontecimento se representa na fotografia de 5 de junho em que um desconhecido faz estacionar a fila de tanques blindados ao colocar-se à frente dela, criando uma imagem que simboliza a determinação do indivíduo anônimo em opor-se à força do

Estado poderoso. Contudo, o pequeno David contemporâneo que enfrentou o desfile das alegorias bélicas, esse destaque fantasiado de esperança, sumiu: a imagem que comoveu o mundo é a de um desconhecido que desapareceu diante de nossos olhos.



Imagem 36. Tomada do Muro de Berlim pelo povo alemão, 1898⁹³⁸

Em 9 de novembro do mesmo ano, a massa alemã comemorou “a-queda-do-muro-de-Berlim⁹³⁹ – tão indiscutível quanto os outros sinais democráticos.”⁹⁴⁰ Com ironia, Guy Debord comenta o evento que, segundo Remo Bodei, resume os “esforços para suturar a longa e profunda ferida vertical que cortava a Europa em duas partes”⁹⁴¹, a imagem de superfície do histórico conflito entre 2 Europas, do Leste e

⁹³⁸ Disponível em <http://tudoehistory.blogspot.com/2009/11/queda-do-muro-de-berlim.html>.

⁹³⁹ Construído na madrugada de 13 de agosto de 1961, o muro que separou a Berlim Oriental da Ocidental concentrava, simultaneamente, os efeitos reais e simbólicos da penalização da Alemanha ex-nazista após a guerra que ela promoveu e perdeu.

⁹⁴⁰ DEBORD, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁴¹ BODEI, Remo. **Livro da memória e da esperança**. Bauru, SP: Edusc: Tradução de Letizia Zini Antunes, 2004, 92 p., p. 88.

do Oeste. Desse modo, a “diversidade alemã”⁹⁴² radicalizada no evento do *Shoah* protagoniza a história da derrocada do modelo de Estado-nação. Apesar do árduo trabalho posterior da unificação européia, essa não é a cena final dos embates que a Alemanha encarna como o “país do meio”, o lugar da fricção e de mediação entre as civilizações”⁹⁴³, a imagem que Sloterdijk desdobra do gigante asiático: a Alemanha seria outro

Império do Centro – não porém, como a China tradicional, um centro estático e defensivo, mas antes o quartel-general de um movimento de apropriação que transformava em fontes de matérias-primas e zonas de influência tudo aquilo em que punha as mãos. A grande implicação da viagem de Colombo foi que a Terra e o gênero humano se tornaram alvo das imagens e dos conceitos formulados pelos europeus”⁹⁴⁴.

Europa e China se encontram nessa imagem “do meio” para cunhar uma representação que diz respeito ao passado do mundo que se costumou dividir em Ocidente e Oriente, a apartação duplicada a partir do interior do continente europeu, um dos modos com que a história moderna acostudou-se a desdobrar suas antinomias.

Da descoberta da América a 1945, o destino delineou o grande bloco europeu herdeiro do conceito político romano do *translatio imperii* e que foi violentamente modificado pela Segunda Guerra. De acordo com Sloterdijk,

O que a Europa viria a ser, em si e para si, no meio século seguinte apareceu simbolicamente antecipado na corrida travada entre o exército russo e o dos americanos e de seus aliados ocidentais em direção a Berlim no início de 1945. Esse movimento em forma de tenaz das forças armadas soviéticas e americanas sobre o solo alemão desdobrou-se, para a geração que presenciou a libertação da Europa e a derrubada

⁹⁴² *Idem*, p. 79.

⁹⁴³ *Idem*, p. 81.

⁹⁴⁴ SLOTERDIJK, **Se a Europa despertar**. Reflexões sobre o programa de uma potência mundial ao final da era de sua letargia política. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2002b, 93 p., p. 13.

dos regimes fascistas centro-europeus, em uma cena de evidência hipnótica, que ultrapassava em muito as fronteiras alemãs diretamente afetadas.⁹⁴⁵

Ultrapassados os limites nacionais alemães, o continente europeu repartido em espelhamento à antinomia EUA-URSS migrou de império a espaço do meio da Guerra Fria que enredou o mundo enquanto a Europa entrava em estado letárgico do qual somente conseguirá se libertar “se a Europa despertar”⁹⁴⁶. Retorna a imagem traumática da tenaz:

Foi preciso esperar até 1989 para que as conseqüências dos colapsos do Leste levassem os europeus a abandonar a imagem em forma de tenaz, tão patológica quanto realista, que faziam do mundo da guerra fria, e a prestar contas, de forma nova e fundamentada, de si mesmos e de seu modo de agir no mundo.⁹⁴⁷

Se, para Eric Hobsbawn, 1989 representou o final do “breve século XX”⁹⁴⁸, para Sloterdijk, o “período de 1945 a 1989 aparece hoje aos nossos olhos como uma unidade psico-histórica”⁹⁴⁹ e reativa à ferida nazista que o carnavalesco Paulo Barros, em 2008, foi proibido de tocar⁹⁵⁰. Num certo sentido, Joãozinho Trinta antecipou com o Cristo Mendigo⁹⁵¹ o impacto das imagens em ruínas daquele ano de 1989⁹⁵²: caído o muro, em 2 anos o final da Guerra Fria fará restar da antinomia URSS-EUA apenas o segundo termo que, por sua vez, se tornou ele

⁹⁴⁵ *Idem*, p. 15-16.

⁹⁴⁶ *Idem*, p. 72-73.

⁹⁴⁷ *Idem*, p. 18.

⁹⁴⁸ HOBSEBAWN, Eric. **Era dos extremos**. O breve século XX: 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 264 p.

⁹⁴⁹ SLOTERDIJK, 2002b, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁵⁰ Ver **Capítulo 8** dessa tese.

⁹⁵¹ Desfilou por primeira vez na alvorada de 7 de fevereiro de 1989. Ver p. 21-22 da **Introdução** dessa tese.

⁹⁵² O livre trânsito entre Berlim Oriental e Ocidental foi oficializado em 9 de novembro de 1989, ou seja, 8 meses e 2 dias depois do primeiro desfile do Cristo Mendigo.

mesmo o destaque da falsa democracia do deserto do real⁹⁵³ que aqui não verá desfilar seu enredo: nós simplesmente o vivemos.

A história confirma que a tese de Guy Debord (1931-1994) sobre o “espetacular integrado” – a fusão do capitalismo burocrático do “espetacular concentrado” com o capitalismo moderno mercadológico do “espetacular difuso”, as 2 modalidades originais da sociedade do espetáculo – mantém-se na agenda atual do pensamento político. Na sociedade do espetáculo de Debord, o espetacular difuso concentra os esforços das democracias ocidentais de unirem-se sob a tutela do mercado acompanhando o “desenvolvimento não perturbado do capitalismo moderno”⁹⁵⁴. O espetacular concentrado, por sua vez, integra os países na comunidade burocrática cuja mercadoria é o trabalho social controlado através do exercício da violência de Estado: “Onde o espetacular concentrado domina, a polícia também domina.”⁹⁵⁵

Na tríade espetáculo-imagem-capitalismo se constata a permanência oculta da luta de classes. De modo próximo, Slavoj Žižek inverte a alegoria do anão e do autômato da primeira tese de Walter Benjamin. Essa imagem de pensamento mostra, diante do cenário de um tabuleiro de xadrez equipado com um dispositivo de espelhos, um anão corcunda que representa a teologia que “não deve se deixar ver”⁹⁵⁶ guiando o boneco que representa o materialismo histórico. Segundo Žižek, atualmente é o materialismo histórico que se esconde debaixo da mesa e guia a teologia:

Hoje, quando a análise do materialismo histórico retrocede, sendo, de certo modo, praticada clandestinamente e raramente designada pelo seu nome, e quando assistimos a um prolongamento da dimensão teológica sob a forma do movimento messiânico da “pós-secularização” da desconstrução, é tempo de inverter a primeira tese de Walter Benjamin sobre a filosofia da história: “A marioneta chamada ‘teologia’ sai sempre vencedora. Pode confrontar-se, audaciosamente, com qualquer adversário, desde

⁹⁵³ ŽIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!** Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003, 192 p.

⁹⁵⁴ DEBORD, *op.cit.*, p. 43.

⁹⁵⁵ *Idem.*

⁹⁵⁶ BENJAMIN, Walter. *Tese I. In: LÖWY, op. cit.*, p. 41.

que ponha a seu serviço o materialismo histórico, que, como sabemos, está hoje mirrado e é, de qualquer modo, instado a manter-se longe da nossa vista.”⁹⁵⁷

Associando o materialismo histórico que Zizek esconde debaixo da mesa com a luta de classes oculta de Debord, a ação da teologia “pós-secularizada” do primeiro remete, no segundo, à modernidade cujo “espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa.”⁹⁵⁸ A síntese de sua tese é por Debord assim enunciada: “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem.”⁹⁵⁹ Por outro lado, para Benjamin a modernidade assume o valor de exposição – em seguida e oposto ao regime do culto -, um valor que se torna agudo e independente explorando o regime da arte⁹⁶⁰.

Transfiguramos entre si para uso atual, pois, as 3 reflexões de Debord, Zizek e Benjamin da seguinte forma: luta de classes-materialismo histórico se tornaram o anão oculto que informa a modernidade-teologia, o boneco cujo valor de exposição configura a imagem visível da crítica atual.

O espetacular se manifesta no “monólogo laudatório”⁹⁶¹ da política dominada pela economia numa sociedade que atingiu a extrema alienação de si mesma por não mais controlar a força do capital que ela mesma criou e se tornou o cerne da imagem que a configura como sociedade. O espetáculo é o discurso que se separou para governar, a cisão que relegou ao segundo plano os elementos econômicos fundadores a fim de fazer valer um novo sagrado, o pseudo-sagrado:

A separação é o alfa e o ômega do espetáculo. A institucionalização da divisão social do trabalho e a formação de classes tinham construído uma primeira contemplação sagrada, a ordem mítica de que todo poder se cerca desde a origem. O sagrado justificou o ordenamento

⁹⁵⁷ ZIZEK, Slavoj. **A Marioneta e o anão: o Cristianismo entre perversão e subversão**. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Argumentos, 2006, 233 p., p. 9.

⁹⁵⁸ DEBORD, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁵⁹ *Idem*, p. 25.

⁹⁶⁰ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 1ª versão*, p. 165-196. In: BENJAMIN, 1994, *op. cit.*

⁹⁶¹ DEBORD, *op. cit.*, p. 20.

cósmico e ontológico que correspondia aos interesses dos senhores, explicou e embelezou o que a sociedade *não podia fazer*. Todo poder separado foi, portanto, espetacular, mas a adesão de todos a tal imagem imóvel significava apenas o reconhecimento comum, na pobreza, de um prolongamento imaginário da atividade social real, ainda amplamente percebida como condição unitária. Já o espetáculo moderno expressa o que a sociedade *pode fazer*, mas nessa expressão o *permitido* opõe-se de todo ao *possível*. O espetáculo é a conservação da inconsciência na mudança prática das condições de existência. Ele é o seu próprio produto, e foi ele quem determinou as regras: é um pseudo-sagrado.⁹⁶²

O termo pseudo-sagrado define, pois, o que foi isolado da existência para dominá-la e desse modo determina o que ela pode fazer: o que lhe é permitido, mas impossível. Aí se dá o “curto-circuito”, termo com que Zizek nomeia o paradoxo que redefine retroativamente a rede simbólica, o repertório com que entendemos o mundo. Quando o permitido contém o impossível, ao proibido resta indicar o possível, a intervenção na sociedade do espetáculo. Contudo, segundo Debord, o ponto crítico consiste no ato revolucionário liberto da reflexão pura para agir no real. Em suma, a crítica é ação revolucionária; porém, ela é impossível, ou quase impossível.

No carnaval das escolas de samba, o Cristo Mendigo é um proibido que, ao insistir em tornar-se real, faz a crítica desse mesmo real. Além disso, com Zizek podemos entender a passagem da alegoria como um ponto de re-significação retroativa da realidade a partir de um trânsito que vai da inconsciência à consciência. O desfile carnavalesco do Cristo Mendigo performatiza essa conscientização através da transfiguração imagética da miséria do lixo em pensamento sobre a miséria do luxo. Sua transfiguração permite a tomada de consciência da pobreza política das imagens que preenchem o resto do desfile, que tomam conta dos carros alegóricos posteriores ao Cristo Mendigo e ao Carro-Convite. No entanto, mais do que consciência, o que se toma é “senciência”⁹⁶³, o entendimento sensível que Mario Perniola entende ser nosso, dos sujeitos transformados em coisa entre as coisas.

⁹⁶² *Idem*, p. 21. Grifo no original.

⁹⁶³ PERNIOLA, 2005, *op. cit.* Ver **Capítulo 7** dessa tese.

A seguir, serão desenvolvidas algumas reflexões sobre alguns sentidos do Cristo Mendigo. A intenção não é de esgotá-los – uma impossibilidade –, mas desdobrar a alegoria sobre sua própria produção de significados quando estabelece suas relações com o mundo. Para tanto, de aqui por diante essa alegoria será: denúncia política, obra coletiva, simulacro neobarroco, alegoria sem rosto, enigma inexpressionista, filho das sombras, querer impessoal, monstro oscilante e, por fim, o anverso da tese. São, todos, os ratos e urubus da alegoria mendiga proibida.

O Cristo Mendigo é denúncia política. Na passarela do samba, o carro que passou imediatamente depois do Cristo Mendigo e do Carro Convite foi o Carro Lixo do Luxo, fechando o primeiro setor do desfile. Segundo o enredo de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*, as pessoas que enriquecem de modo ilícito estão conduzindo o Brasil “para o caos. Para um outro Período das Trevas. O miserável da Rua pode não ter consciência da história, mas ele está repetindo a História. Ele é o mesmo ser humano degradado pelo Poder.”⁹⁶⁴ Na alegoria dos vencidos de Joãozinho Trinta, a falta de consciência é responsável pela repetição dos erros da história.

A alegoria Lixo do Luxo figura uma corte medieval. Nesse carro, se lê “Sou na vida um mendigo”; e, nas laterais da alegoria, faixas verticais complementam os dizeres anteriores com a frase: “Na avenida eu sou rei”. Todo o conjunto faz reverência ao mendigo que se torna rei e referência ao carnaval renascentista e barroco, como delineado por Bakhtin⁹⁶⁵. A seguir vieram o Carro da Tenebrosa, representando o luxo da Igreja com os 4 cavaleiros do Apocalipse; o lixo da guerra, conteúdo do Carro dos Loucos; o Carro da Sauna Romana, que denunciava a promiscuidade e a libertinagem sexual; o Carro da Imprensa, atacando o lixo da mídia; o lixo da política que se representou no Carro Oba Oba no Planalto; o Carro dos Brinquedos, evitando brinquedos com alto valor comercial ou demonstrativos de agressão e violência; o Carro da Xepa, com a sobra da feira que alimenta os mendigos; e o Carro do Chafariz da Cinelândia que, no final do desfile, purificava os mendigos e o povo da rua. Fechando o desfile, um carro de bombeiros real espalhava água para todo lado. Joãozinho Trinta empunhava a mangueira que refrescou o público da Sapucaí.

⁹⁶⁴ TRINTA in CUNHA Jr., *op. cit.*, p. 124.

⁹⁶⁵ BAKHTIN, *op. cit.*

Na visualidade da Beija-Flor de 1989, o lixo-sagrado-pobreza da alegoria proibida e seu séquito mesclou-se ao luxo-pseudosagrado-corrupção do resto do desfile, liberando jogos dialéticos que multiplicam a crítica social explícita desse desfile. Nas palavras de Joãozinho Trinta,

Eu quis fazer uma denúncia porque, quando cheguei ao Rio de Janeiro, em 1951, Copacabana era um local de encantamento. E, de repente, estava suja, uma feira de peixe, me revolttei ao ver tanta família dormindo debaixo dos viadutos. [Irônico] E se os críticos diziam que eu não retratava a realidade brasileira... [...] Sempre respondi que ser pobre num Brasil tão farto, tão rico, é que é irreal. Os ratos e urubus eram os que me criticavam. [...] Incomodava porque eu sabia o que era miséria. Lá no morro, percebi a chegada do tóxico, da violência, das crianças abandonadas. Nitidamente, a causa da decadência do Rio de Janeiro tinha sido o êxodo provocado pelo abandono do campo, criando esses bolsões de miséria que são as favelas, as palafitas, as baixadas.⁹⁶⁶

⁹⁶⁶ TRINTA in PETTA, *op. cit.*, p. 33.



Imagem 37. Joãosinho Trinta lixo no final do desfile de 1989⁹⁶⁷

Morar no morro lhe deu, pois, a perspectiva para criticar a decadência da paisagem urbana do Rio de Janeiro, que faz lembrar algumas descrições da Paris do século XIX⁹⁶⁸ feitas por Walter Benjamin. Logo, foram imagens possíveis somente a quem viveu na periferia, no morro, o ponto de partida e a inspiração do enredo de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*

Por outro lado, o enredo se refere também aos “ratos e urubus” que criticavam Joãosinho Trinta: quando viu questionada sua estética do luxo, o carnavalesco resolveu fazer o desfile do lixo. Porém, luxo e lixo não se relacionam através de uma dura e restrita oposição: no início do desfile, a representação luxuosa serve de pano de fundo para as imagens do lixo, mas depois a relação visual entre os 2 se mescla e se torna complexa. Joãosinho faz corresponder, no enredo e no desfile, na palavra e no visual, o luxo artístico com a decadência e o lixo com a miséria da cidade do Rio de Janeiro. A totalidade da representação, porém, é claramente assimétrica: o lixo tem mais peso, é em torno do lixo que tudo gravita.

⁹⁶⁷ Disponível no Arquivo do Centro de Memória do Carnaval da LIESA, Rio de Janeiro.

⁹⁶⁸ BENJAMIN, 2007, *op. cit.*

O enredo de *Ratos e Urubus larguem a Minha Fantasia!* cria um movimento pendular entre luxo e lixo. Polarizando esse trânsito, Milton Cunha desdobra em “inferno” e “paraíso” 10 enredos de Joãozinho Trinta, dentre eles o do carnaval do Cristo Mendigo. O autor e carnavalesco divide as imagens dos enredos: algumas habitam o paraíso-otimismo e outras o inferno-pessimismo.

Nas 11 páginas dedicadas ao paraíso, o desfile de 1989 é citado apenas 3 vezes. Na primeira se destaca o mapa do Brasil em forma de um grande coração que acolhe amorosamente seus habitantes. Mas, rapidamente se transforma em protesto contra o desequilíbrio social de

um país que tem sua geografia na forma de um grande coração. Invertido, desequilibrado, de cabeça para baixo, porém, mostrará contornos de uma enorme bunda. E uma bunda do tamanho do Brasil tem muita sujeira insistindo para ser expelida. Somente as bacias do Amazonas e do Prata poderão lavar tantos excrementos.⁹⁶⁹

Coração invertido em bunda, o mapa de Trinta contrapõe ao *disegno* de um país-afeto os elementos geográficos transfigurados em fluidos corpóreos enquanto, por outro lado, ele incita a natureza a realizar o trabalho de purificação da sujeira política. Joãozinho sugere que a tarefa heróica da natureza deve ceder lugar à energia do povo quando este se tornar consciente. Recorrendo a uma imagem do Hino Nacional brasileiro, o enredo segue afirmando que

somos ainda o Gigante que acordou e está levando tanta porrada, está sendo tão sacaneado que de repente fica inerte. É preciso alfinetá-lo para que comece a reagir. E é obrigação de todos nós participar deste trabalho ...⁹⁷⁰

... transformando a avenida carnavalesca em uma tribuna que espelha o teatro-tribuna de Vsevolod Meyerhold: “É preciso falar. Não basta limitar-se a exemplos, e sim falar como se deve.”⁹⁷¹.

⁹⁶⁹ TRINTA in CUNHA Jr., *op. cit.*, p. 120.

⁹⁷⁰ *Idem*, p. 120-121.

⁹⁷¹ MEYERHOLD, Vsevolod. *Meyerhold contra el meyerholdismo*, p. 310-328. In: **Meyerhold: textos teóricos**. Traducciones de J. Delgado, R. Vicente, V. Cazcarra, J.L. Bello y José Fernandes. Madrid: Publicaciones de la Asociación

A partir da antinomia imagética coração-bunda, Joãozinho Trinta protesta trabalhando:

Cada um deve agir à sua maneira. No nosso caso, nós sabemos fazer carnaval, é o nosso ofício. Que seja através dele, então, que a gente proteste. Esperamos assim contribuir para despertar o Gigante que somos nós. Então lançamos o grito: *Ratos e Urubus, larguem a minha fantasia*. Será o lixo do luxo. Será o luxo do lixo.⁹⁷²

A segunda imagem otimista desse enredo é a do bom brasileiro representado pelo povo da rua, o mendigo com alma pura como a de Buda, “uma clara idealização do homem simples, pobre, abandonado”⁹⁷³. Por último, Cunha Jr. destaca a imagem do carnaval carioca como uma “festa da redenção, maior espetáculo da terra em grandeza, criatividade e vibração”⁹⁷⁴.

Se há pouco espaço para *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* no paraíso, esse enredo domina o inferno: do espaço de 5 páginas dedicadas às questões pessimistas, metade lhe é reservado. Além do mais, os outros 6 enredos selecionados para compor o capítulo demoníaco pertencem a desfiles posteriores a 1989, o que indica uma tradição do carnavalesco inaugurada naquele ano: a dos temas de crítica social. Desonestidade, desrespeito, inflação, falcaturia, miséria, drogas e prostituição; sucateamento da cultura, da tradição e da identidade; desmandos e lideranças políticas falsas ou ausentes; corrupção, sem-vergonhice e politicagem; criminalidade e violência em consequência da prepotência do poder; loucura, fome e opressão: são esses alguns dos assuntos com que o crítico Joãozinho Trinta se esforça por iluminar as mentes presentes na avenida.

Em *Todo mundo nasceu Nu*, Joãozinho costura um vínculo entre o jogo do bicho e o carnaval que, para ele, oferece a imagem mais positiva do Brasil. *Alice no Brasil das Maravilhas* chama a atenção para a infância abandonada. *Há um Ponto de Luz na Imensidão* comenta a violência urbana. *Tereza de Benguela, uma Rainha Negra no Pantanal*,

de Directores de Escena de España, 1994, 636 p., p. 312. Em espanhol: “*Es necesario hablar. No basta con limitarse a los ejemplos, sino que hay que hablar como se debe.*”

⁹⁷² Outro fragmento do enredo de Joãozinho Trinta.

⁹⁷³ CUNHA Jr., *op. cit.*, p. 65.

⁹⁷⁴ TRINTA *apud* CUNHA, *op. cit.*, p. 67.

identifica na mulher o sofrimento pela política que empesta o país. Em *Orfeu, o Negro do Carnaval*, o cenário dos morros e das favelas torna-se palco de tiroteios e balas perdidas. Por fim, o enredo em homenagem ao poeta andarilho *Gentileza X, o Profeta do Fogo* mostra o prejuízo, para a arte e para a poesia, do avanço tecnológico desmesurado e sem limites.⁹⁷⁵ Os enredos de denúncia mostram que subsiste, no carnavalesco, o cidadão preocupado com as questões sociais brasileiras.

O carnaval de Trinta estabelece uma correspondência, nem sempre elogiada, entre a diversão e os temas sérios de um país em que a política e a oficialidade ostentam a pior imagem possível. Desse modo ele sobrepõe ao aspecto festivo um pensamento crítico que os mais conservadores se recusam a perceber no carnaval, furtando ao festejo uma de suas faces mais efetiva, como produtividade e como efeito, que transparece na figura do Cristo Mendigo: a imagem do carnaval político.

O Cristo Mendigo é obra coletiva. A questão da autoria do Cristo Mendigo solicita um pensamento dialético. O Cristo de Joãozinho Trinta mal consegue ser de Joãozinho Trinta: se, por um lado, o Cristo Mendigo foi fruto de uma mãe amorosa, o carnavalesco; por outro, Dom Eugênio Salles, arcebispo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, pode ser assumido como seu pai que, numa crise de depressão pré-parto, tentou eliminar o feto ainda na barriga da mãe.

Contudo, se o pai o rejeitou antes do nascimento, teve muitos motivos para rejeitá-lo ainda mais, depois. A mãe, ao contrário, assim como todo o público do sambódromo, abraçou os braços abertos da alegoria. Se o pré-natal foi tranqüilo, o parto foi de risco. O paradoxal natimorto ressuscitado que saiu do barracão da Beija-Flor não foi o duplo do Cristo Redentor, o monumento inspirador da alegoria cuja cópia deveria desfilar, se não fosse proibida, coberta de trapos brancos: o Cristo Mendigo foi gestado branco, mas nasceu preto.

A imagem que o *Trauerspielbuch* apresenta da história – uma imagem de sofrimento e malogro – parece encontrar expressão na opacidade desse Cristo negro: a “paisagem petrificada” benjaminiana se espelha nessa forma compacta e sem o brilho costumeiro das alegorias carnavalescas. Como “forma-cadáver” do Cristo Redentor original, embora seja um Cristo ressuscitado como ressuscitado foi o Cristo cristão, ele não representa o corpo redivivo do filho de Deus na Terra. Entretanto, como expressão da privação da liberdade de expressão, a

⁹⁷⁵ Consultar *Tabela A5*, nos **Anexos**, sobre os anos em que aconteceram os desfiles citados, precedidos por esses enredos.

obra responde melhor à traição do plano do carnavalesco pela Tenebrosa, o codinome reservado à Igreja no enredo de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* A Igreja está representada já no projeto - portanto, uma representação criada antes da proibição da alegoria do Cristo - como o “lixo das igrejas”⁹⁷⁶ e dos “pedintes das portas”⁹⁷⁷ que são chamados a “fantasiar com os restos do luxo [...] Toda a riqueza adquirida com a fé e a promessa da salvação das almas”⁹⁷⁸. O carro que a representa fecha o primeiro segmento do desfile - aberto pelo Cristo Mendigo -, como a confirmar o nome que lhe deu Joãozinho. Quando a Igreja interveio no processo de criação da alegoria, ela fez reviver o terror da Inquisição barroca no contexto carnavalesco atual. Ela pode, então, ser considerada - além de uma espécie de co-artista na criação do Cristo Mendigo -, co-autora de uma obra que ela não desejava.

Outra questão de autoria aparece no depoimento em que Laíla - coordenador do carnaval da Beija-Flor em 1989 e também atual - relata como o Cristo Mendigo ganhou seu manto preto:

Nós estávamos em Copacabana, no apartamento antigo do Anísio, quando ligaram para lá [dizendo] que o oficial de justiça tinha chegado no barracão, proibindo do Cristo sair. Saímos da casa do Anísio, entramos, viemos pelo túnel, chegou lá dentro do túnel eu falei: “*Não se preocupe: vamos cobrir e vamos criar a frase: Mesmo proibido, olhai por nós.*” Saímos com essa ideia fixa. O Anísio queria: “[...] *vamos botar o João acorrentado no Cristo...*”⁹⁷⁹

Laíla segue contando que, ao entrar no barracão da Beija-Flor juntamente com o presidente da escola, encontrou

um tumulto terrível, o João gritando: “*Ninguém bota a mão no meu Cristo!*”. Chamamos ele em particular...: “*Tem duas ideias: tem uma de você vir acorrentado no Cristo, que é a ideia do Anísio; e a outra minha do Cristo vir coberto,*

⁹⁷⁶ TRINTA in CUNHA Jr., *op. cit.*, p. 124.

⁹⁷⁷ *Idem.*

⁹⁷⁸ *Ibidem.*

⁹⁷⁹ *Laila e a ideia do Cristo tapado* – Beija Flor 1989, postado por jmrodriguesrodrigues em 10/10/2009, 8m30s.

com essa frase.” [Joãosinho Trinta] “Não quero saber de nada disso!”, foi a posição dele de imediato. Sumiu, foi lá dentro. Quando voltou: “Reúne a imprensa!” Reuniu a imprensa e falou: “Tive uma ideia: vou cobrir e vou botar essa frase assim, assim e assim...”⁹⁸⁰

Na gravação do depoimento, Laíla destila o sentimento de desgosto por ter sido traído com a omissão do amigo Joãosinho Trinta: “Fiquei estarelecido, mas fiquei na minha. Eu gostava dele, gosto dele, não falei nada. [...] mas eu posso bater no peito [*bate no peito*] que é minha. [...] ele saiu pela tangente, mas ele sabe que é verdade.”⁹⁸¹

Mario Perniola afirma que é próprio da arte contemporânea reduzir a importância do sujeito criador⁹⁸². Ele presente no artista alguém que observa atentamente o mundo e está sempre alerta para agir a partir de uma “concepção de beleza do tipo estratégico, aguda e pungente”⁹⁸³, concepção formulada no século XVII pelo espanhol Baltasar Gracián para configurar a noção do artista que se envolve intensamente com sua sociedade, no período barroco. Com Benjamin, o artista chafurda na própria alma sem se desligar de seu compromisso com o mundo.⁹⁸⁴

Uma lente de aumento focada no episódio do Cristo Mendigo poderia detectar que Trinta criou essa representação alegórica como uma cópia do Cristo Redentor e teve, ademais, a última palavra sobre o que fazer com a alegoria proibida. Se a autoria da ideia de cobri-lo está em disputa, essa é, no mínimo, uma disputa falaciosa.

⁹⁸⁰ *Idem.*

⁹⁸¹ *Laila e a ideia do Cristo tapado Beija Flor 1989*, postado por jmrodriguezrodrigues. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=wq6kNIBNX4A>. No ano de 2009, em visita ao barracão da Beija-Flor na Cidade do Samba fui apresentada a Laíla que se dispôs a conversar comigo. Mas, informado de que o tema da entrevista seria o Cristo Mendigo, ele respondeu secamente: “*Sobre o Cristo Mendigo, eu não falo.*” 5 meses depois, seu depoimento aqui citado foi postado no *youtube*, confirmando uma polêmica disseminada no mundo das escolas de samba sobre a autoria do Cristo Mendigo.

⁹⁸² PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual. Sexualidade, morte, mundo.** Tradução de Maria do Rosário Toschi, colaboração de Mariarosaria Fabris. São Paulo: Studio Nobel, 2000, 263 p., p. 29.

⁹⁸³ PERNIOLA, Mario. **Enigmas: egípcio, barroco e neo-barroco na sociedade e na arte.** Chapecó: Argos, 2009a, 223 p., p. 42.

⁹⁸⁴ Ver **Capítulo 1** dessa tese.

Informada da proibição, a comunidade Beija-Flor trabalhou junta e de imediato: no barracão, os operários carnavalescos procuravam uma saída para o enigma do que fazer com a alegoria; Anísio e Laíla correram para o barracão, cada um com sua ideia; e Joãozinho teve que decidir. Essa é uma história coletiva, a mesma história coletiva que Giorgio Agamben defende como requisito da profanação.⁹⁸⁵

O Cristo Mendigo é simulacro neobarroco. De acordo com Walter Benjamin, quando o estado de emergência é a regra; quando a ideia de restauração é substituída pela ideia de catástrofe; quando "manifesta-se aquela grande tensão não resolvida da transcendência, subjacente a toda a ênfase barroca, do sentido provocatório, na imanência mundana"⁹⁸⁶; nesse exato momento se criam as condições do trânsito entre a exceção e a regra que conduz à acumulação e à concentração das forças históricas. Criada a tensão entre transcendência (Igreja) e imanência mundana (carnaval), da Concentração da Sapucaí o público do sambódromo viu surgir o Cristo Mendigo como uma espécie de Messias carnavalesco que demarca a assimetria na relação entre o teor de sacralidade e o teor de profanação irremediavelmente entrelaçados na alegoria.

Contudo, enquanto a Igreja priorizou o viés sagrado do Messias – daí a proibição da alegoria – o Cristo Mendigo reforçou sua veia profana. Abandonando compulsoriamente o divino por força da censura, a alegoria concentrou ao máximo seu poder profanador para entrar no sambódromo, senão livre, "liberto de toda imitação"⁹⁸⁷. Contra a proibição, a solução final dada pelo coletivo Beija-Flor criou uma alegoria que simulou mundanamente a profecia messiânica do Messias que entra porque pode entrar, a qualquer tempo. Se não há um tempo previamente assinalado para sua vinda, ela sempre esteve assegurada num futuro.

No sambódromo, esse simulacro de Messias se tornou presente quando o presente dissimulou o passado e a cópia dissimulou o original. É entre a cópia e o original que Mario Perniola articula a noção do "simulacro", para ele uma

⁹⁸⁵ *Idem.*

⁹⁸⁶ BENJAMIN, 2004b, p. 58.

⁹⁸⁷ PERNIOLA, 2000, *op. cit.*, p. 29.

alternativa à tradicional oposição entre original e cópia. O simulacro não é o resultado de uma reprodução mais ou menos fiel do original, mas o ponto de chegada de um processo de emancipação da cópia de sua dependência em relação a um original. Chega-se ao simulacro não por imitação, mas por um mimetismo vertiginoso graças ao qual o que é espúrio, derivado, replicado, se liberta do autêntico, do originário, do único.⁹⁸⁸

O Cristo Mendigo faz o trânsito não entre um original e sua(s) cópia(s) na busca de uma origem-gênese, um ponto inicial que daria início a uma cadeia de Cristos cuja seqüência se encerraria no fenômeno carnavalesco. Essa alegoria envolve originais e cópias, ambos no plural.

A noção de simulacro de Perniola deriva da revalorização da aparência frente à metafísica do ser. Ela se relaciona com a tríade imagem no espelho – objeto espelhado - ideia de espelho, cujos reflexos não se subordinam uns aos outros mas, ao contrário, potencializam as imagens infinitas criadas no jogo interminável de espelhamento.

É “contra a ordem estabelecida das representações, dos modelos e das cópias”⁹⁸⁹ que o Cristo Mendigo se mostra como um objeto de arte extremamente contemporâneo e neobarroco, se com neobarroco se entende

a época aberta pelos anos sessenta como uma idade neobarroca [que] coloca uma série de problemas históricos e filosóficos que dizem respeito seja à essência do barroco seja à relação entre ele e a modernidade⁹⁹⁰.

Assim definido, o neobarroco não se refere à simples transposição e posterior desenvolvimento autônomo de formas, estilos e pensamentos da arte europeia do século XVII no nosso e Novo Mundo. Quanto ao Cristo Mendigo, ele é um simulacro neobarroco referido ao barroco radical do *Trauerspielbuch* que sentencia que “A verdade é a morte da intenção”⁹⁹¹: a ausência de espaço para a intencionalidade na criação da obra inviabiliza a mera evolução da forma para privilegiar os

⁹⁸⁸ *Idem*, p. 26.

⁹⁸⁹ *Idem*, p. 27.

⁹⁹⁰ PERNIOLA, 2009a, *op. cit.*, p. 141.

⁹⁹¹ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 22.

sentidos de transmutação, um termo com que Joãozinho Trinta costuma definir sua arte. A transmutação acolhe os sentidos do mundo e de sua interferência na obra para além de toda subjetividade artística, por mais genial que o sujeito-artista possa ser.

Enfim, quando o mundo entra na obra, se tornam complexos os jogos entre a imagem, o espelho e as ideias num instante qualquer pelo simples motivo de que, desde o princípio – histórico e profano, não um princípio transcendental e *a priori*⁹⁹² - ele sempre pôde acontecer.

O Cristo Mendigo é alegoria sem rosto. Armino Trevisan investigou as imagens do “rosto de Cristo” como expressões universais da história da representação de Jesus nas diversas épocas, distribuindo-as em 5 grandes imagens.

Em sua pré-história, as primeiras imagens do “rosto mais conhecido no mundo ocidental”⁹⁹³ se fixavam, como qualquer imagem da antiguidade, “naquilo que os personagens históricos ‘representavam’”.⁹⁹⁴ Antes da história cristã, o que interessava era o valor de culto expresso numa imagem que apresentasse o objeto da fé.

A história da representação da face de Jesus, ademais, inclui o *aniconismo* judaico, a aversão às imagens que, com o tempo, se tornou interdição. Ele se fundamenta no *Êxodo* e no *Deuteronômio*, os mesmos *bíblia* que referenciam o parecer da proibição do Cristo Mendigo, o que demonstra a vigência de um *aniconismo* contemporâneo.⁹⁹⁵

A rejeição às imagens foi aos poucos atenuada pela disputa travada no seio da Igreja nascente acerca da feiúra e da beleza de Jesus, um debate que tinha como meta definir a imagem ideal do Cristo. Segundo Trevisan, as primeiras menções históricas à representação de Jesus surgiram 170 anos após sua morte, e somente 7 séculos depois se

⁹⁹² KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002, 605 p., p. 66. Para a estética transcendental de Kant, a intuição empírica tem como objeto o fenômeno apreendido pelos sentidos e, assim sendo, sua matéria é dada *a posteriori*. A intuição pura é dada *a priori* no espírito, independente dos sentidos: ela é representação pura, é forma pura intuída no espírito (como as formas geométricas, por exemplo). O Cristo Mendigo, nesse sentido, é um fenômeno *a posteriori*.

⁹⁹³ TREVISAN, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁹⁴ *Idem*.

⁹⁹⁵ Ver **Capítulo 1** dessa tese.

fez seu “retrato *falado*”⁹⁹⁶ em pinturas estereotipadas que representam as qualidades morais do Cristo das Escrituras.

Ainda nos primórdios da Igreja, as imagens receberam legendas - como atestam as relíquias sagradas *Mandylion* de Edessa⁹⁹⁷ e Sudário de Turim⁹⁹⁸. A falta gerou diversidade: sem um “rosto verdadeiro de Cristo”⁹⁹⁹, surgiram muitas versões de sua imagem.

A imagem do Bom Pastor é uma delas: de origem grega e identificado com Hermes, o pastor que carrega um animal para o sacrifício representa as 3 ações do Jesus salvador de reconduzir, socorrer e proteger as ovelhas contra o mal. Surgiu aí também a imagem da Cruz. Com origem pagã, a cruz era problemática para o desejo da Igreja de evitar zombarias com o Cristo, pois na cruz se castigava os criminosos do Império Romano. O Papa Constantino acabou abolindo o castigo para interromper a relação do ser divino com os fora-da-lei.

Entre os séculos IV e VI proliferaram imagens étnicas. Dentre Cristos barbudos, semitas e imberbes surgiu a primeira grande representação visual de Jesus: o Cristo do Cosmos ou *Pantocrátor*. A imagem do imperador e legislador romano foi emprestada à visualidade cristã. Nesse Cristo rígido a Igreja ortodoxa cultivou a frieza de um personagem sobre-humano que o estilo da arte bizantina marcou com seus traços esquemáticos. Frontalidade, corpo alongado e estático num espaço irreal e infinito caracterizam o conjunto imagético que atravessou séculos para influenciar, por exemplo, a arte abstrata do pintor russo Wassily Kandinsky (1866-1944), quem “declarou que o contato com os ícones russos medievais (cuja fonte de inspiração foi a arte bizantina) ‘influenciou todo o seu desenvolvimento artístico’”.¹⁰⁰⁰

O Cristo *Pantocrátor* reforça a presença autoritária de Deus e o *apofatismo* - recusa de falar na teologia do silêncio – oriental. De Deus, a transcendência absoluta

não pode ser nem dita, nem pensada, nem vista
porque ela está afastada de todas as coisas [...]
incognoscível e inefável para todos e para sempre.
Não há nenhum nome [...] nem contato sensível

⁹⁹⁶ TREVISAN, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁹⁷ Pano em que Cristo supostamente enxugou seu suor e deixou gravada a imagem de sua face.

⁹⁹⁸ Suposta mortalha do corpo morto de Cristo.

⁹⁹⁹ TREVISAN, *op. cit.*, p.25.

¹⁰⁰⁰ *Idem*, p. 52.

ou inteligível, nem imagem [...] senão a incognoscibilidade perfeita que se professa negando tudo o que é e pode ser nomeado.¹⁰⁰¹

Com o advento do Sacro Império Carolíneo, a visão do distante Cristo *Pantocrátor* cedeu ao Cristo da Trindade quando as questões teológicas passaram a se concentrar na escatologia milenarista traduzidas na segunda grande imagem, a do Cristo do Juízo Final.

Convivem com esse Cristo as primeiras representações do diabo, uma criação feudal com tons racistas: os “negrinhos encarapinhados lhe esmagarem os pés para impedi-lo de correr para o batismo...”¹⁰⁰² são palavras de Santo Agostinho que o cristão Trevisan qualifica como “tolices”¹⁰⁰³, mas que na história brasileira da escravidão contribuíram para justificar atos de extrema crueldade sobre fundamentos de origem étnica e racial.

Nesse ambiente racista, machista¹⁰⁰⁴ e opressor, a imagem do Cristo do Juízo Final não incluía crianças – o Cristo bebê era representado como miniatura de um adulto – ou avós, pois a pouca expectativa de vida não permitia que a família se enxergasse tão ampliada. Ela também inaugurou o culto da morte: “A Igreja se convertia no mausoléu da família”¹⁰⁰⁵ onde defuntos eram cultuados e os cadáveres eram sacralizados.

Surgia a paixão medieval pelas peregrinações a lugares sagrados: a arte românica “consistiu basicamente em produzir um espaço, até mesmo uma cenografia, para as multidões que acorriam a venerar as relíquias.”¹⁰⁰⁶ O portal românico, a *Porta Coeli* [“porta do céu”], emoldura a entrada das igrejas em que o Cristo em Majestade acolhe os fiéis no altar: esse “Cristo é a Porta da Salvação.”¹⁰⁰⁷

O Cristo da Luz, uma imagem mais humanizada no ambiente luminoso das catedrais góticas, acompanhou as Cruzadas que

¹⁰⁰¹ *Idem*, p. 57.

¹⁰⁰² AGOSTINHO *apud* TREVISAN, p. 82.

¹⁰⁰³ TREVISAN, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁰⁴ O diabo medieval também foi mulher. A fonte desta misoginia é a valorização da virgindade e conseqüente desvalorização da maternidade e do casamento por São Jerônimo, o tradutor da Bíblia para o latim cujo ensinamento pregava: “ou os livros, ou a mulher”.

¹⁰⁰⁵ TREVISAN, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁰⁶ *Idem*, p. 91.

¹⁰⁰⁷ *Idem*, p. 93.

influenciaram a imaginação medieval, forçando o Ocidente a sair do seu isolamento, até certo ponto obscurantista, contribuindo indiretamente para o surgimento de uma nova mitologia, e de uma sensibilidade mais atenta aos aspectos femininos da vida social e religiosa.¹⁰⁰⁸

Começava a delinear-se no horizonte a linha que estruturou a incipiente burguesia e sua revolução educacional em que o conhecimento gerado nos novos espaços das universidades lutava por sua autonomia em relação à Igreja. A mudança começou no interior da Igreja, com 2 nomes que inspiraram uma nova iconografia: Anselmo e Bernardo, no século XII, realizaram “uma *revolução copernicana às avessas*, na Teologia e na Espiritualidade, obrigando o sol da reflexão a girar em torno do homem, isto é, da humanidade de Cristo”¹⁰⁰⁹. De acordo com Trevisan, começava ali a época de ouro da arte cristã.

Nos séculos XII e XIII, foram edificadas 80 catedrais e aproximadamente 500 abadias, na França; a Alemanha somava cerca de 500 mosteiros. A explosão demográfica – com 27 milhões de habitantes em 700 d.C., a população europeia saltou para 62 milhões em 5 séculos – se fez acompanhar de uma revolução estética que resultou na imagem do rosto do Cristo Renascentista,

cuja frontalidade não é [mais] dominadora. Pela primeira vez [...], os artistas cristãos parecem perguntar-se: ‘Quem é esse Homem?’ [...] Estava nascendo a devoção moderna e, mais do que isso, uma nova maneira de crer: a do amor que substituí o temor.¹⁰¹⁰

O Cristo de São Francisco de Assis é um homem com compaixão pela vida, um Cristo humano que traz o “*conteúdo dos símbolos*. Que é, afinal um símbolo?” Responde Berdiaev: “um mundo diferente, isto é, o símbolo’ [...] uma espécie de transferência ou transposição. [...] A consciência dessa referência, mais ou menos manifesta, é a descoberta do simbolismo.”¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁸ *Idem*, p. 109-110.

¹⁰⁰⁹ *Idem*, p. 131.

¹⁰¹⁰ *Idem*, p. 143.

¹⁰¹¹ *Idem*, p. 148-149.

Exaltados a cruz e os estigmas da crucificação, Tomás de Aquino contribuiu com a racionalidade que acabou por ensinar a imagem do Cristo das igrejas góticas, cuja arte era alimentada por

correntes platônicas e neoplatônicas responsáveis, em grande parte, pelo desenvolvimento da filosofia cristã até o século XIII, quando o pensamento de Aristóteles começou a divulgar-se no Ocidente, sobretudo através da própria obra de São Tomás de Aquino.¹⁰¹²

Preparava-se a última das grandes imagens, a do Cristo da Emoção, barroco. A Reforma de Martinho Lutero (1493-1546) provocou uma ruptura irrevogável na Igreja. Com a “Reforma Católica”¹⁰¹³ – segundo Trevisan, “Os historiadores contemporâneos já não empregam a expressão *Contra-Reforma*”¹⁰¹⁴ – a necessidade de renovação da ameaçada fé cristã produziu o Concílio de Trento. Impotente para resolver todas as questões e massacrado pela opressão da nova igreja protestante, a tendência desse concílio foi evidentemente iconoclasta: quando não se sabe muito bem como fazer, é preventivo proibir. Essa é a época do Terror do Santo Ofício, ou Santa Inquisição.

Quanto à arte,

A partir do Concílio de Trento, a Igreja decidiu tomar as rédeas da inspiração dos artistas, impondo-lhes uma espécie de receituário temático. A arte, noutras palavras, foi forçada a uma certa direção, a direção das *massas*. Semelhante revolução pode ser caracterizada, em termos de linguagem, por um tríptico primado: o primado do lúdico, o primado do visual, e o primado do persuasório. Tais primados modificaram não só as regras do fazer artístico como as do ver e do sentir¹⁰¹⁵

A partir dos sentidos da tríade ludicidade – visualidade - persuasão, a representação barroca foi-se libertando aos poucos da

¹⁰¹² *Idem*, p. 164.

¹⁰¹³ *Idem*, p. 219.

¹⁰¹⁴ *Ibidem*.

¹⁰¹⁵ *Idem*, p. 224.

autoridade da Igreja para adquirir o sentido de cultura onde o lúdico se tornava categoria crítica.

Trevisan, porém, suspeita do Cristo barroco cuja arte “prefere trilhar os rumos da sensibilidade mórbida”¹⁰¹⁶. A arte - já sem o objetivo principal de ver o divino, mas de sentir sua presença - fez-se enxergar como arte terrena que exacerba o sofrimento em interioridade sombria. Para o historiador cristão, a imagem sacra passou a representar não mais os estados de espírito, mas estados de ânimo: “tornou-se passional e, às vezes *ressentida*. Tornou-se, também, programática, antecipando as modernas técnicas dos meios de comunicação.”¹⁰¹⁷ Se a arte cristã deve ser romântica e transcendente, a arte pagã é terrena: “contida dentro dos limites terrestres. [...] É uma perfeição sem saída”¹⁰¹⁸.

Se no barroco não há saída para a arte cristã que perdeu seu caráter de símbolo, onde ele está agora? Esse é um enigma que Trevisan não ousou enfrentar.

O Cristo Mendigo é enigma inexpressionista. O conceito de enigma de Mario Perniola carrega a vocação da técnica e da possessão para a organização e o fazer irracional. Com ele, a obra se transforma num dispositivo solene e o trabalho da alegoria é apagar a expressividade enfática operando contra o espetáculo e o entretenimento para instaurar, por fim, uma expressão polêmica. Segundo esse autor,

O procedimento de colocar à parte os elementos da realidade para substituí-los com outros correspondentes a entidades diferentes do mundo físico e espiritual, atribuído [...] ao poeta barroco, constitui uma prática sistemática de deslocamento, de transferência, de *détournement*, que permite a criação de enigmas.¹⁰¹⁹

Contudo, o procedimento de atualização não se refere à simples recuperação da forma do passado: o atualizado é deslocado e transferido ao enigma que é extemporâneo do fenômeno pretérito do qual retorna e, ao mesmo tempo, contemporâneo do tempo atual em que retorna.

¹⁰¹⁶ *Idem*, p. 242.

¹⁰¹⁷ *Idem*, p. 243.

¹⁰¹⁸ BERDIAEV *apud* TREVISAN, *op. cit.*, p. 246

¹⁰¹⁹ PERNIOLA, 2009a, *op. cit.*, p. 112.

O conceito de enigma de Perniola encontra sua fonte no espanhol Baltasar Gracián e se baseia – mas não se esgota - nos estudos de revalorização do barroco da virada do século XIX para o XX, juntamente com as

obras de Walter Benjamin [em que] as tramas do barroco e do expressionismo, do seiscentismo e da modernidade, da sociedade emblemática e da sociedade de massa se entrelaçam e adquirem dimensões mais profundas. Da análise conduzida na obra *Origem do drama barroco alemão* (1928) resulta, de fato, que a idade barroca implica o completo abandono da vida medieval do desdém e do profetismo apocalíptico, implica a solução mundana de todas as questões metafísicas, a entrada numa perspectiva de inquietante serenidade, de calma vertiginosa.¹⁰²⁰

Da “solução mundana” com “calma vertiginosa”, o enigma de Perniola declina em qualidades que convivem no coração da experiência neobarroca. A partir delas se pode, pois, criticar alegorias contemporâneas como a do Cristo Mendigo, sua técnica, possessão, solenidade e expressão polêmica.

Sendo enigma, o Cristo Mendigo é, em primeiro lugar, produto da técnica barroca na busca do sucesso que é, sempre em alguma medida, circunstancial, pois o mundo é ele mesmo uma grande circunstância. Sendo circunstancial, a arte barroca dispensa princípios de forma¹⁰²¹ e sua única estabilidade está em procurar a realização. Para isso, saber esperar é fundamental e, nessa espera,

refletir sobre os mínimos espaços que se abrem entre acidente e circunstância, ficção e verdade, fugacidade ilusória do existir e estabilidade de um sistema que se reforça justamente seguindo o sentido de transitoriedade.¹⁰²²

O Cristo Mendigo é fruto de algumas esperas: a espera paciente dos longos meses de trabalho no barracão, a espera temerosa quanto aos

¹⁰²⁰ *Idem*, p. 148.

¹⁰²¹ Ver N. de R. número 992 na página 354 desse capítulo.

¹⁰²² PERNIOLA, 2009a, *op. cit.*, p. 149.

resultados da censura a ele impetrada, assim como a espera ansiosa da solução final para o seu desfile.

Delimitado pela estabilidade local dos regulamentos carnavalescos assim como pela estabilidade universal da opressão secular da Igreja, ao Cristo Mendigo também se pode conferir outra qualidade da técnica barroca: os artistas barrocos, segundo Perniola, “sabem que existem vitórias que são piores do que as derrotas e, vice-versa, insucessos que precedem sucessos maiores”¹⁰²³. A sentença setecentista se atualizou quando o desfile de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* não conquistou o campeonato de 1989, mas se tornou um marco na história dos desfiles de escolas de samba.

O Cristo Mendigo também é, em segundo lugar, fruto de possessão, ou melhor, possessões. Ele foi a ideia que possuiu o carnavalesco criador e o povo da escola de samba; a imagem que possuiu a Igreja interventora; e a obra que possuiu o público e os foliões do sambódromo. Foi a tríade ideia-imagem-obra que siderou todas as mentes e olhos.

Ele é, também, o fenômeno central de um desfile que não parece findar jamais nas páginas e nas imagens do pensamento carnavalesco. Das inúmeras visualidades de um evento exuberante em múltiplas representações, em mais de 80 anos de carnavais de escolas de samba, o Cristo Mendigo é, talvez, a figura mais lembrada e comentada. Diria Benjamin, mais rememorada.

Sua possessão se relaciona também com o que Perniola entende como “culto da possessão, do transporte da paixão”¹⁰²⁴, do afeto que, segundo o pensamento de Espinosa, expressa o “relacionamento de cada homem com os outros e com o meio.”¹⁰²⁵

Possessão tem a ver com a estranha alienação que vem “do exterior, de forças às quais ele é passivo”¹⁰²⁶. No caso do Cristo Mendigo, as forças exteriores provêm da Igreja e da Justiça. A passividade exige o silêncio como o ambiente de quem se coloca à escuta do mundo, talvez a escuta de Joãozinho Trinta que, mesmo desesperado pela proibição da alegoria, guardou como reserva de discernimento para decidir o destino daquilo que foi proibido.

¹⁰²³ *Ibidem*.

¹⁰²⁴ *Idem*, p. 150.

¹⁰²⁵ AURÉLIO in ESPINOSA, Baruch de. **Tratado político**. Tradução de Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Martins Fontes, 2009, 140 p., p. 5. Nota do Tradutor.

¹⁰²⁶ PERNIOLA, 2009a, *op. cit.*, p. 151.

Possessão não é a obsessão nefasta que obscurece a mente e leva à depressão e à loucura: é algo como o delírio do qual foi acusado o carnavalesco pelos dirigentes da Grande Rio em seu último carnaval.¹⁰²⁷ Não é transe nem o sucumbir à idealização do objeto amado e sublime. A possessão, como a paixão amorosa, é excessiva e desmedida, mas também precisa, assim como o amor para sua manutenção, de prudência e ponderação, algo como a *ponderación misteriosa* do último fragmento do *Trauerspielbuch*¹⁰²⁸ que Benjamin busca em Baltasar Gracián¹⁰²⁹.

A possessão afina a racionalidade com a irracionalidade: para equalizá-las, o equipamento é a adivinhação sensível de cujas fontes, os antigos oráculos, os artistas são herdeiros. “É *hechizo*, o encanto, é o instrumento prático da soberania, e o *corazón*, o coração, é o laço que liga os ânimos mais do que a utilidade.”¹⁰³⁰ Para isso, precisa do conhecimento prático da arte, que é projeto, mas também da manutenção permanente da sensibilidade artística, da agudeza, diriam os barrocos. É, pois, arte fundada em projeto: é tempo de preparação atravessado pelo instante de agora.

É, finalmente, uma inversão que a crítica contemporânea opera através do neobarroco em relação à revalorização do barroco nos primórdios do século XX, quando se partiu da arte com Riegl, Wörringer e Wölfflin para alcançar o social, com Walter Benjamin. O neobarroco atual, segundo Perniola, inverte a direção: ele parte do social para atingir a arte. E é essa a operação de inversão que encaminha a denúncia política¹⁰³¹ com que o carnavalesco Joãozinho Trinta e o coletivo Beija-Flor, alimentados pela crítica social presente no enredo puderam transfigurar o Cristo que, de proibido, tornou-se enigmático. Além disso, pode ser qualificado como inexpressionista de acordo com a régua de Perniola em que os 2 extremos são constituídos pelo histórico e pelo social: o Cristo Mendigo possui muitas réguas.

Do barracão ao sambódromo, de sua construção à sua performance, da Baixada Fluminense para o mundo, do sambódromo à televisão e às fotografias, essa alegoria inverte expressionismo em inexpressionismo, o conceito com que Perniola transforma a arte em “sublimes artifícios neobarrocos, com uma poética do enigma e da

¹⁰²⁷ Ver final do **Capítulo 7** dessa tese.

¹⁰²⁸ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 257-260.

¹⁰²⁹ GRACIÁN y MORALES, 1981, *op. cit.*, 88-89.

¹⁰³⁰ PERNIOLA, 2009, *op. cit.*, p. 153.

¹⁰³¹ Ver desenvolvimento anterior de “denúncia política” nesse capítulo.

beleza estratégica, destinada a suscitar uma intensa emotividade”¹⁰³². O dispositivo solene faz desaparecer o sujeito, como o Cristo Redentor desapareceu sob o manto negro do Cristo Mendigo e a imagem cristã sob a imagem carnavalesca quando a proibição da instituição do sagrado pavimentou o subterrâneo da veneração profana.

Entre sua breve vida e sua rápida morte, entre sua primeira saída e sua última volta ao barracão, o Cristo Mendigo quase negava sua fonte, o Cristo do Corcovado. Os primeiros portugueses nomearam aquela pedra onde ele se encontra como Pináculo da Tentação: o temor a Deus e o medo da sedução que dão sentido ao nome da rocha carioca atravessou séculos para reaparecer no sambódromo. O mesmo temor que justificou a Inquisição européia parece ter seqüestrado a sensação que tomou conta da Ala de Mendigos: o sentimento que entrelaça a crença em Deus e a fé em Cristo se refez na presença do Cristo Mendigo.

Tal sentimento, porém, era agora orientado não pela ambiência do ritual da missa católica, mas pela visão artística e terrena do lixo e da miséria como a querer provar que, se Deus sobrevive no mundo, hoje o faz entregando-se à massa que ainda ousa orar por ele, mesmo que na avenida de carnaval. Através de sua posse pela massa e da possessão com que a massa foi tomada naquele carnaval, o Cristo Mendigo escapa da crítica que afirma ser o carnaval um mero entretenimento. Nos moldes da obra neobarroca como a descreve Perniola, o desfile de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* se perfila “na luta contra a inconsistência e a futilidade, contra o espetáculo e o mero entretenimento: ele se anima com uma ideia polemológica de beleza”¹⁰³³ que, em última instância, transforma aquele carnaval em objeto de “culto do enigma”¹⁰³⁴ que, expressivo, se nega a dizer o que expressa. Por isso, o Cristo Mendigo pôde tornar-se um enigma inexpressionista.

O Cristo Mendigo é filho das sombras. A proeza particular do Cristo Mendigo refere-se ao seu vir-a-ser e extinguir-se: ele saiu e retornou ao barracão, o berço e o matadouro dos carros alegóricos. A vida das cenografias termina em ruínas, em fragmentos de materialidade; assim ele morreu, esquartejado, desmembrado em restos de ferro e espuma. Viveu crucificado e asfixiado debaixo da mortalha plástica e negra. Uma espécie de aborto ressuscitado cuja promessa de vida foi interrompida e reatada postumamente, essa alegoria foi

¹⁰³² *Idem*, p. 125.

¹⁰³³ *Idem*, p. 160.

¹⁰³⁴ *Idem*.

transformada em um grande embrulho para revelar que, na arte, o que se esconde é algo que ainda está ali. O Cristo Mendigo é um Cristo vestido de negritude que enquadra e emoldura o que se vê e o que não é visto, tapa o que se mostra e o que não é mostrado nos limites da significação do que está ali, mas não representa seu objeto referente. Mais do que evocar sentidos internos à obra que poderíamos penetrar para fruir, essa alegoria faz saltar para fora dela o que nela não podemos acessar, ela é um “impenetrável”.

Hélio Oiticica, criador dos objetos trajáveis por ele denominados “penetráveis”, reconhece sua obra não como arte, mas como anti-arte “capaz de dar ao público a chance de deixar de ser o público espectador, de fora, para participante na atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva.”¹⁰³⁵ A urgência dessa participação tanto quanto dessa expressão particular se concretiza no conjunto da obra do artista. Uma delas presta homenagem em forma de texto gritado na cara da sociedade castradora que “cria os seus ídolos anti-heróis como um animal a ser sacrificado”,¹⁰³⁶. O exemplo, o artista o encontra na perseguição e no assassinato de um “marginal” da década de 60 a quem dedica um texto em que, ao lado da figura do “herói anti-herói” Cara de Cavalo, Oiticica apresenta também o “anti-herói anônimo” que

morre guardando no anonimato o silêncio terrível dos seus problemas, as suas experiências, seus recalques, suas frustrações [...] o seu exemplo, seu sacrifício, tudo cai no esquecimento como um feto parido.¹⁰³⁷

Se Cara de Cavalo merece uma homenagem manifestada também na famosa caixa homônima de Oiticica, a experiência desse artista com a figura dos anti-heróis anônimos se dá na convivência com o povo de uma escola de samba no Morro da Mangueira. Comunidades desse tipo, as favelas e as periferias - assim como os mendigos chamados a compor a ala homônima no carnaval do Cristo Mendigo -, conformam o público

¹⁰³⁵ OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, 82 p., p. 16.

¹⁰³⁶ OITICICA, Hélio. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. Para “iconografia das massas” de Frederico Moraes ESDI*. 25/03/6, p. 2. Disponível em

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=145&tipo=2>.

¹⁰³⁷ *Idem*.

que a alegoria privilegia ao impedir a visão do que atravessa a brecha entre as pregas do Cristo Redentor escondido e as cordas que amarram as vestes da alegoria. Mais do que um Cristo trajado, ela é um Cristo cuja mortalha produz, como efeito, a encarnação da contrareligiosidade.

O Cristo Mendigo é um anticristo, um Cristo avesso à instituição que o rejeitou. Após ser advertido ele foi, porém, invertido e aceito pela gente do carnaval que reconheceu sua expressividade de abismo sem fundo espalhada no corpo negro, como negra é a cor do “silêncio” e da clandestinidade dos “anti-heróis anônimos” que sentem na pele a afirmação de Oiticica de que a “violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão.”¹⁰³⁸ O Cristo Mendigo ostenta a premência da sombra que fornece, mesmo que por breves momentos, a frescura da expressão esquecida de revolta contra a opressão. Paradoxalmente, ele também representa outra sombra, a que nubla o esclarecimento de quem não consegue safar-se do pensamento opressor.

O lixo da visualidade do desfile de *Ratos e Urubus, larguem minha Fantasia!* surge como uma estranha anamostose. A anamostose é, segundo Goethe, a “união de elementos realmente separados em seus primórdios”¹⁰³⁹, união produzida no crescimento das plantas por transformações sucessivas do mesmo órgão. Ela ativa o esforço espiritual - a atuação das forças internas - em metamorfoses sucessivas. Esse esforço de um organismo que se desenvolve pode, entretanto, ser retrógrado ou casual: quando influenciado por uma força externa, o organismo às vezes retrocede ou se afasta de seu crescimento regular. Frente à ideia do processo de anasmotose goethiano, o Cristo Mendigo pode ser tomado como um ramo único no caule da arte carnavalesca. Seu esforço pela própria vida produziu metamorfoses sucessivas após o enxerto que representou a proibição da Igreja, a força externa que tentou provocar o retrocesso do organismo, mas acabou efetuando apenas transformações que vedaram à alegoria, contudo, o direito ao crescimento regular.

Goethe adverte, ainda, que as anomalias acontecem sempre que se classifica e ordena um organismo natural. O Cristo Mendigo, uma produção anômala, não sofreu prejuízo de suas forças regulares. No final

¹⁰³⁸ OITICICA *apud* MONTEIRO, Marcelo. *Bandido sangue bom*, 11/12/2002. Disponível em <http://www.favelatемmemoria.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=3&tpl=printerview&sid=4>.

¹⁰³⁹ GOETHE, Johann Wolfgang von. **A metamorfose das plantas**. Tradução de Friedhelm Zimpel e Lavínia Viotti. São Paulo: Antroposófica, 1997, p. 23.

do processo serial de suas metamorfoses nenhuma nova espécie de vida surgiu no carnaval, mas a alegoria modificou-se: em seu corpo negro, o branco sobrou na faixa, contrastante.

Ainda segundo Goethe¹⁰⁴⁰, luz e sombra se mesclam para criar a cor. Sua teoria foi rechaçada pela ciência de sua época em prol da vigência da ótica de Newton, num dos grandes debates que animaram os primórdios do século XIX. Nesse sentido, a doutrina de Goethe pertence às ruínas da história, tornou-se um “despojo”, um corpo jogado no chão e espezinhado pelo “cortejo triunfal”, pois

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são os que chamamos bens culturais.¹⁰⁴¹

Mas, para Benjamin, a arte ocupa o lugar de reabilitação da teoria vencida. Nesse sentido, se a cor pode surgir da sombra, por ausência de cor o Cristo Mendigo é um filho das sombras de Goethe.

A anomalia negra se contrapõe, por outro lado, à tradição dos desfiles cheios de cor e brilho das escolas de samba. Sua opacidade e negrura lideraram a invasão de sua linha de contorno para dentro de sua superfície. Quando o perímetro apoderou-se do volume tridimensional, a alegoria se refez em excesso de contorno e atingiu um efeito visual bidimensional: se tornou uma grande mancha negra.

Se Winckelmann¹⁰⁴² encontrou no contorno a característica máxima da excelência da estatuária grega clássica, a teoria de Heinrich Wölfflin¹⁰⁴³ borrou os contornos da arte barroca através de sua formulação de 5 pares antinômicos de conceitos cujas definições relativas estão expostas na tabela abaixo.

¹⁰⁴⁰ GOETHE, 1993, *op. cit.*

¹⁰⁴¹ BENJAMIN, 1994, *op. cit.*, p. 225.

¹⁰⁴² WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. Estudo introdutório de Gerd A. Bornheim. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre, Movimento, 1993, 70 p.

¹⁰⁴³ WÖLFFLIN, *op. cit.*

Tabela dos pares antinômicos de Wölfflin¹⁰⁴⁴

Renascimento	Barroco
Linear. Valorização da linha; tangibilidade; corpos autônomos, isolados e sólidos.	Pictórico. Desvalorização da linha; visualidade; falta de delimitação nos objetos unidos em imagem oscilante.
Plano. Justaposição de planos; efeito de perspectiva dá sensação de espaço.	Profundidade. Privilégio das diagonais e domínio das massas.
Forma fechada. Precisão da rigidez tectônica; sujeição a leis formais.	Forma aberta. Imprecisa; flexível no uso das leis, afrouxamento da rigidez.
Pluralidade. Autonomia das partes, mesmo condicionadas pelo todo.	Unidade. União das partes ou subordinação a um único elemento.
Clareza absoluta. Sentido plástico do tato. Elementos da pintura a serviço da forma.	Clareza relativa. Sentido dramático. Efeito de composição: vida e cor apresentam vida própria.

Fontes: WÖLFFLIN, *op. cit.*; e MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *Século XIX: espaço e representação A trama das imagens*. Manifestos e pinturas no começo do século XX. São Paulo: EDUSP, 1997, 289 p.

É no primeiro par antinômico que aparece com mais nitidez a questão do contorno. Essa oposição coloca em situação de antagonismo a linha renascentista e a mancha barroca. O Cristo Mendigo, porém, inverte o trabalho da linha sem desfazê-la na mancha: ao invés de ser apagado pela pintura, seu desenho amplia-se para dentro da alegoria a fim de tomá-lo de cor negra a contrastar com o colorido que lhe serve de fundo. Ao sobrepor-se como mancha ao imenso entorno carnavalesco, a alegoria destaca-se como sombra que paradoxalmente apaga e ao mesmo tempo aprofunda o sentido da massa que o enquadra.

Ele torna-se, desse modo, o filho de muitas sombras.

O Cristo Mendigo é querer impessoal. Teórico da arte, o catalão Eugenio D’Ors (1882-1954) tece uma breve, porém conclusiva, digressão sobre o barroco. Refutando os prejuízos que a teoria da arte causara à cultura dos séculos XVII e XVIII¹⁰⁴⁵, D’Ors começa por tecer

¹⁰⁴⁴ Tabela composta pela autora da tese.

¹⁰⁴⁵ D’ORS, Eugenio. **Goya, Picasso, Zabaleta**. Madrid: Aguilar, 1964, 178 p. D’Ors circunscreve o barroco a esses 2 séculos, desconhecendo qualquer traço de sua existência no século XVI, ao contrário de Hauser em seu tratado sobre o Maneirismo: HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y del arte**. Manierismo, Barroco, Rococó, Clasicismo y Romanticismo. Vol. II. Madrid: Ed. Guadarrama, 1968, 420 p.

a crítica da mediocridade que enevoou a “compreensão concreta”¹⁰⁴⁶ das obras de arte dominando os pensadores do século XIX cujos discursos, seja pelo viés da técnica, seja pela erudição histórica, resultam em “conversa vã e estéril”¹⁰⁴⁷ de delírio romântico e superstição moderna, por falta de gosto e excesso de profissionalismo.

“Gosto”¹⁰⁴⁸: eis um termo caro a D’Ors e ao barroco. A palavra não remete, porém, ao juízo de gosto kantiano, mas refere-se à qualidade do homem de gosto que participa ativamente da sua comunidade. Nessa participação, sua condição de agente cultural – e não de contemplador metafísico – garante os sentidos da palavra como expressão cultural coletiva. Desse modo, eles permanecem aquém da subjetividade moderna, mas a palavra “gosto” pode saltar para nossa época de mãos dadas com o “afeto” de Espinosa que se mantém, com muito esforço, independente das tragédias individuais para colocar-se ao serviço da alteridade que nos é comum: um oximoro, expressão de um paradoxo, é certo. Mas também um modo de tentar viver e pensar frente ao caos que se apresenta a quem tenta entender nosso presente.

Repousa exatamente aí uma das qualidades atribuídas ao artista barroco por Walter Benjamin: o voluntarismo artístico “que sempre acontece com as chamadas épocas de decadência”¹⁰⁴⁹ e impede “a obra bem singular e bem construída”¹⁰⁵⁰ de chegar à “forma como tal”¹⁰⁵¹ e que foi compartilhado pelo artista expressionista. Ambas as produções artísticas barrocas e expressionistas apresentam o estilo violento das linguagens de seus tempos igualmente violentos. Por isso seus artistas são vazios, dilacerados e se debatem com preocupações técnicas e formais.

A diferença entre eles é que, como herdeiro do sentimentalismo romântico, o artista expressionista se encontrou impedido de relacionar-se com sua época, que desprezava. Já o artista barroco, ao contrário, assumia o convívio do ideal absolutista com sua arte, uma atitude reacionária, certamente. Por outro lado, é justamente esse apego ao mundo que gera o contraste e o excesso típicos da obra barroca. O compromisso total do artista barroco com seu mundo, é essa a postura

¹⁰⁴⁶ D’ORS, *op. cit.*, p. 9. No original: “*comprensión concreta*”.

¹⁰⁴⁷ *Idem*, p. 10. No original: “*vana y estéril charla*”.

¹⁰⁴⁸ D’Ors, *op. cit.*, p. 10. No original: “*gusto*”.

¹⁰⁴⁹ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁵⁰ *Idem*.

¹⁰⁵¹ *Ibidem*.

que reflete o avanço que D’Ors vê ressurgir no século XX através da produção de uma “posição da crítica perante o barroco”¹⁰⁵².

Segundo D’Ors, são 3 os juízos que prejudicaram a compreensão do estilo barroco: considerá-lo fenômeno pouco abrangente manifestado apenas na arquitetura e em algumas artes vizinhas; vê-lo como patológico, monstruoso e de mau gosto; e, finalmente, como corruptor do estilo clássico. Mas, de acordo com D’Ors, se dá o contrário: o barroco é um fenômeno geral da cultura, isto é, não atingiu somente todas as artes, como também “a literatura, a ciência, a pedagogia, a política, a filosofia, os costumes.”¹⁰⁵³. Neste sentido, o carnaval das escolas de samba é barroco.

“Mais do que de religião, o Barroco é questão de Igreja, em especial da católica por sua condição de poder monárquico absoluto”¹⁰⁵⁴, afirma Maravall. Num ato político como que ressurgido do barroco - e, neste sentido, neobarroco -, a Igreja-artista criou, com sua intervenção na alegoria do Cristo Mendigo, o que não queria ao impor o que queria por “não saber o que quer”¹⁰⁵⁵. Eis a maldição da *autoritas*: seu toque de Midas lambuza o ouro com estrume, o vil metal brilha no fundo da mais profunda lama. Basta relegá-la à própria tautologia para que brote a escuridão no fim da luz.

Para Benjamin, enfim, a obra de arte mantém autonomia frente ao seu criador. Dessa autonomia surge outra vida, a vida da obra que, em momentos de *symbola* – sinais dos deuses que alertam que algo vai mudar – se manifesta em todo o seu esplendor, como o “patológico, monstruoso e de mau gosto” Cristo Mendigo corrompeu o “estilo clássico” da tradição das alegorias carnavalescas.

O Cristo Mendigo é monstro oscilante. No peito do Cristo Mendigo jaz uma súplica por proteção. Um texto grafitado em uma faixa branca enfrenta¹⁰⁵⁶ o corpo da alegoria. Visto contra o objeto negro que, qual ciclorama negativo, preenche o fundo e rompe a massa de corpos transpirados que cantam e dançam na avenida, “Mesmo proibido, olhai por nós!...” clama para que seja rasgado o saco de defunto que veste a

¹⁰⁵² D’ORS, *op. cit.*, p. 10. No original: “*posición de la crítica ante el barroco*”

¹⁰⁵³ *Idem*. No original: “*la literatura, la ciencia, la pedagogia, la política, la filosofía, las costumbres*”.

¹⁰⁵⁴ MARAVALL, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁵⁵ DOR’S *apud* DÍAZ, Emilio Orozco. **Manierismo y barroco**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981, 211 p. No original: “*no saber lo que quiere*”.

¹⁰⁵⁶ No sentido de desafio; mas, também, no sentido de “estar na frente” dela.

alegoria, busca o olhar do Cristo esculpido e escondido que possa, por fim, compreendê-la.

O cristo-tumba carnavalesco não necessita do corpo de Cristo ter existido ou não: não interessa o Cristo histórico e nem mesmo o bíblico para essa espécie de sudário carnavalesco. Ressuscitado cego e mudo, traz também uma súplica que não pertence à letra do samba cantada pela massa de foliões. Ela dirige-se ao próprio objeto alegórico coberto pela mortalha que, simultaneamente, emoldura a escrita visual. Entretanto, são palavras que jamais serão lidas pela escultura, pois uma fina camada de plástico preto separa o texto do objeto tapado, para sempre.

“Não se pode olhar de frente o sol, nem a morte”. Nesses termos Régis Débray¹⁰⁵⁷ sinaliza a repulsa do homem pré-histórico à visão do corpo morto em incompreensível decomposição. Seu espanto ecoou no anseio do prolongamento não exatamente da vida, mas da crença nela. A náusea perante a visão da morte gerou o “nascimento pela morte” da imagem, a continuidade não do corpo, mas da imagem no enfrentamento da primeira desilusão humana. Para Didi-Huberman, a imagem da crença¹⁰⁵⁸ evidencia o volume do túmulo de pedra, tal qual a massa do Cristo Redentor que, gerando um vazio tautológico que se volta para e contra o próprio objeto, diante dos olhos festivos nada viu, e nem mesmo foi vista.

“Mesmo proibido, olhai por nós!...”, as palavras escritas no ventre do Cristo Mendigo compõem uma espécie de oração lastimosa numa época em que as imagens religiosas encontram-se cobertas. Além do mais, os terreiros das religiões afro-brasileiras são fechados no carnaval: por conta de uma velada interdição religiosa, santos e orixás raramente freqüentam a passarela do samba.

Entretanto, em 1989 Joãozinho Trinta convocou o Bará a apresentar-se na avenida sob a forma do Exu que abre a escola e do ponto deste orixá cantado no samba. Sua provocação última à Igreja se desdobrou no canto do refrão: “Leba laro ô ô ô ô / Ebô lebará” evocava o orixá¹⁰⁵⁹ das ruas a um espaço que lhe estava proibido; e, além do mais, forçou-o à convivência com a figura do Cristo não cristão.

¹⁰⁵⁷ DÉBRAY, Régis. **Uma história do olhar no Ocidente**. Vida e morte da imagem. Petrópolis: Vozes, 1994, 364 p.

¹⁰⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, 1998, *op. cit.*

¹⁰⁵⁹ “EXÚ subs. Em Yorubá: Esú. Divindade Yorubana da fertilidade. Obs.: Erradamente comparado ao Diabo católico pelos colonizadores europeus, que precisavam destruir as culturas. Original em Angola: Mavambo. Original em Gêge: Legbá. É Orixá e mensageiro dos Orixás.”. Ver FONSECA JÚNIOR,

“A imagem mostra-se ao texto que se mostra à imagem”¹⁰⁶⁰: assim Jean-Luc Nancy articula em que a palavra encara a imagem, e vice-versa. Para esse autor, quando a imagem e o texto se mostram um ao outro, “O texto apresenta significações, a imagem apresenta formas.”¹⁰⁶¹ Contudo, juntos, ambos são duas presenças do

mostrar – manifestar, revelar, colocar à vista, irradiar luz sobre, indicar, sinalizar, produzir. Eles mostram e, ao mostrar, eles mostram que há no mínimo duas espécies de mostrar, heterogêneas e todavia empatadas uma com a outra, cotejadas, prensadas e comprimidas (como pedras num arco), atraindo e repelindo uma à outra. Cada uma é *monstrativa* e *monstruosa* para a outra. Um monstro é o signo de uma maravilha. Imagem e texto são cada um a maravilha do outro.¹⁰⁶²

O Cristo Mendigo enquanto Cristo-monstro mostra-se como um treco de isopor e ferrarias que oscila na avenida, assim como oscilante é

Eduardo. **Dicionário antológico da cultura afro-brasileira**. Português-Yorubá-Nagô-Angola-Gêge. Incluindo as ervas dos Orixás, doenças, usos, fitoterapia e fitologia das ervas. São Paulo: Maltese, 1995, 668 pp. Mara Passos explica que estava contido, em latência em Olodunmare (o criador dos outros Orixás, corresponde ao Deus Supremo do catolicismo), uma “informe e vasta massa de ar parado”. Ao mover-se, seu hálito formou a água, e da separação entre os dois elementos surgiu uma bolha de lama avermelhada que Olodunmare viu. “Assoprou sobre ela, dando-lhe vida e chamou-a então de Exu Nilê Olodunmare, isto é, aquele que já morava na casa de Olodunmare e que, um dia, se manifestou”. In PASSOS, Mara de Sá Martins da Costa. **Exu pede passagem**. SP: PUC/SP, Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião (original).

¹⁰⁶⁰ NANCY, 2006c, *op. cit.*, p. 63. Em inglês: “*image shows itself to text, which shows itself to image.*”

¹⁰⁶¹ *Idem*. Em inglês: “*The text presents significations, the image presents forms.*”

¹⁰⁶² *Idem*, p. 64. Em inglês: “*to show – to manifest, to reveal, to place in view, to shed light on, to indicate, to signal, to produce. They show, and in showing, they show that there are at least two kinds of showing, heterogeneous and yet stuck to one another, collated, pressed and compressed together (like the stones in an arch), attracting and repelling one another. Each is monstrative and monstrous to the other. A monstium is the sign of a wonder. Image and text are each a wonder for the other.*”

a relação pendular dos sentidos que emanam, quando postos lado a lado, a imagem e o texto. Mas essa relação é, também,

uma relação de certeza: cada um expõe ao outro a garantia da ausência por não ser idêntico ao outro. Cada um exposto ao outro e nada entre eles. Imagem e texto: esta é a fenda perfeita, definitiva e deliciosa na qual a verdade nua é sempre reconhecida.¹⁰⁶³

Todavia, se a imagem não mente, o texto pode mentir ou dizer a verdade: “Tudo depende da nossa noção de ‘verdade’ e de ‘sentido’”,¹⁰⁶⁴ porque o que a imagem mostra, o texto demonstra; e o que a imagem figura, o texto desfigura. Seguindo essa articulação reflexiva, o Cristo Mendigo pode ser tomado como um emblema da operação na qual texto e imagem se dão à contemplação mútua e recíproca, ao ricochetejar entre olhares que Nancy faz corresponder à única liberdade possível.¹⁰⁶⁵

Em sua frágil liberdade de coisa, o Cristo Mendigo conduz nossos olhares do texto para a imagem e vice-versa; do conteúdo para a forma e vice-versa. Assumindo o local da linguagem que revela a benjaminiana “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja”¹⁰⁶⁶, o Cristo Mendigo constitui-se como a aparência superficial e, ao mesmo tempo, profunda daquilo que na história sempre se proibiu mas, paradoxalmente, nunca se conseguiu de todo esconder: a face monstruosa – seja social, seja política, seja teológica – do mundo que construímos com nossas imagens e nossos textos.

O Cristo Mendigo é o anverso da tese. Slavoj Žižek¹⁰⁶⁷ se baseia nas teses *Sobre o conceito de história* de Walter Benjamin para problematizar a contradição entre a imagem alegórica e seus sentidos,

¹⁰⁶³ *Idem*, p. 76. Em inglês: “a relation of certainty: each one exposes to the other the assurance it lacks in not being identical to another. Each exposed to the other and nothing between them. Image and text: this is the slit, perfect, definitive, and delicious, in which the naked truth is always recognized.”

¹⁰⁶⁴ *Idem*, p. 77. Em inglês: “Everything depends on your notions of ‘truth’ and ‘sense’.”

¹⁰⁶⁵ NANCY, Jean-Luc. **Experience of freedom**. Translated by Bridget McDonald. Stanford, California: Stanford University Press, 1993, 210 p.

¹⁰⁶⁶ BENJAMIN, 1994, *op. cit.*, p. 170.

¹⁰⁶⁷ ŽIZEK, Slavoj. **O mais sublime dos histéricos**. Hegel com Lacan. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, 230 p.

onde a forma e o conteúdo se enredam na mesma armadilha teórica e política em que o materialismo histórico se embaraça nos fios da teologia.

Para Walter Benjamin, a dimensão teológica da interpretação que tem como modelo a exegese cristã é uma experiência que pode isolar um fragmento do passado arrancando-o da sequência histórica. Ao contrário, o olhar historiográfico que procura o que *realmente aconteceu* faz da história uma corrente linear, homogênea e progressiva que Benjamin faz corresponder à história dos vencedores que se apóia, por sua vez, tanto nos gênios quanto nos sofrendores anônimos. Por isso, para o autor alemão, “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.”¹⁰⁶⁸

A história dominante só se apropria do passado porque ele está aberto. Essa apropriação possui a finalidade de encontrar na história o que falta e, com o objeto, o evento ou o fenômeno encontrado, produzir o futuro. Mas a outra história, a história dos dominados, deve fazer algo mais: é preciso dar o “salto do tigre”¹⁰⁶⁹, ou seja, saltar para o lado e não para a frente para, desse modo, atingir a assimetria que oferece uma oportunidade ao tempo pretérito submetido e propositalmente esquecido: a “tradição dos oprimidos”¹⁰⁷⁰. A ação revolucionária vê “a imagem do passado [...] no momento do perigo”¹⁰⁷¹, o instante em que o olhar pode reconhecer a condensação das oportunidades revolucionárias que falharam no passado. É por esse motivo que, nas revoluções, o perigo da derrota ameaça o próprio passado que, se fracassada a ação revolucionária, não poderá ser redimido no “tempo saturado de ‘agora’”¹⁰⁷² [*Jetztzeit*]. É por isso, também que o momento desse reconhecimento é, simultaneamente, o momento da ação. Slavoj Zizek o denomina “curto-circuito”¹⁰⁷³.

¹⁰⁶⁸ BENJAMIN, 1994, *op. cit.* In: *Sobre o conceito da história*, Tese VII, p. 225.

¹⁰⁶⁹ *Idem.* In: Tese XIV, p. 230.

¹⁰⁷⁰ *Idem.* In: Tese VIII, p. 226.

¹⁰⁷¹ *Idem.* In: Tese VI, p. 224.

¹⁰⁷² *Idem.* In: Tese XIV, p. 229.

¹⁰⁷³ ZIZEK, Slavoj. **Eles não sabem o que fazem.** O sublime objeto da ideologia. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992, 197 p.; e ZIZEK, 1991, *op. cit.* Esses livros mostram como Slavoj Zizek constrói seu pensamento político baseando-se na aproximação da teoria lacaniana com sua própria “leitura radical” do *Aufhebung*, a operação dialética de Hegel. Nas reflexões de Zizek, o “curto-circuito” aparece como o momento em que um objeto que foi ideologicamente “naturalizado”, portanto, esquecido para a

Dentro dessa leitura, o Cristo Mendigo já seria, desde sempre, aquilo que ele acabou sendo em seu desfile. No momento opressor em que a Igreja e a Justiça ameaçaram sepultá-lo, o tigre que salta fez sua própria revolução trazendo para a avenida um Cristo que foi esquecido. Desse modo foi renovado o entendimento do que Cristo significa.

Uma das imagens mais marcantes do Cristo Mendigo é aquela em que, no desfile das campeãs, a massa de foliões que cercava o carro alegórico lhe retirou quase totalmente a máscara preta. Na pista, mendigos fantasiados de mendigos e outros componentes que desfilavam em torno do carro alegórico escalavam o corpo de Cristo para arrancar-lhe as vestes escuras. Era noite: diferentemente do primeiro desfile, que aconteceu ao raiar do dia, o segundo desfile de 1989 da Beija-Flor aconteceu no escuro. Nas imagens gravadas do desfile, quando os pedaços de plástico são arrancados da alegoria se pode ver o que ela seria se a Igreja não a tivesse proibido: um grande corpo branco vestido com trapos de tiras brancas. Pouco se distingue a veste do corpo; e, ademais, o corpo do Cristo Redentor é, já, uma veste.

Quando o corpo fica quase totalmente exposto é revelado um último segredo que, paradoxalmente, de segredo nada tem: a cópia do Cristo Redentor – aquilo que se encontra embaixo da cobertura preta – é um monumento que pode ser visto de quase toda a cidade do Rio de Janeiro, inclusive do sambódromo. O segredo do Cristo Mendigo se tornou segredo somente porque a alegoria foi proibida. Logo, foi a própria Igreja que instalou o segredo no Cristo Mendigo por sua criação do evento raro em que a proibição gerou o segredo, e não o contrário. O segredo era um fiasco retroativo.

Enquanto os foliões possessos retiravam a cobertura negra do Cristo Mendigo, os componentes da harmonia da Beija-Flor vestidos com suas fantasias amarelas de garis, se apressavam a recompô-la talvez por medo de que, exposto na condição em que foi proibido, pudesse provocar a ação da polícia em retaliação à ordem de proibição. O povo rasgava suas vestes e a harmonia da escola tentava desesperadamente revesti-lo. O Cristo Mendigo, porém, meio preto e meio branco, seguia indiferente, abstraído da intensa comoção que ocorria em volta dele.

crítica, se constitui como fonte de uma nova perspectiva de pensamento. Essa perspectiva é anamórfica – porque distorcida em relação à visão tida como “normal” – e contraria a percepção cotidiana logrando, dessa forma, revolucionar nossa concepção de mundo, conduzindo-nos a re-significar a ordem simbólica, o modo como entendíamos, antes do “curto-circuito”, nossas coisas e a nós mesmos dentro desse mundo.

Nessa performance, contudo, algo não foi atingido; ninguém viu a cabeça do Cristo Mendigo, talvez o único fragmento da alegoria que sempre foi o que foi, antes e depois de proibido. A cabeça projetada por Joãozinho Trinta não estava coberta com quaisquer trapos, portanto, era a mesma cabeça do Cristo Redentor. E a cabeça coberta com plástico negro não foi descoberta na avenida, continuando a ser o que sempre foi depois que foi proibida. A diferença entre as 2 cabeças existe num único elemento: o tempo entre o antes e o depois, demarcado pelo evento curto-circuito, a proibição.

A alegoria do Cristo é uma obra que não corresponde aos padrões visuais e plásticos tradicionais dos carros alegóricos. Algumas de suas qualidades – é feio, opaco e sem cor - se mostram contrárias às qualidades da maioria das alegorias e, segundo esse ponto de vista, essa alegoria pode ser considerada como o inverso das alegorias tradicionais. Em outros aspectos, contudo, ela apresenta os objetivos comuns das alegorias, entre eles a de serem apreciadas e lembradas depois que termina o carnaval. Além disso, por mais diferente que seja da maioria, esta ainda é uma alegoria que desfilou sem contrariar as leis do carnaval.

Por isso, podemos considerar o Cristo Mendigo como o anverso das alegorias carnavalescas, o componente excluído do conjunto alegórico que, entretanto, fornece sentido a esse mesmo conjunto. O Cristo Mendigo é o “segredo que é guardado”¹⁰⁷⁴ na proibição que escondeu sua forma original, embora “não há nada que não tenhamos contado”¹⁰⁷⁵. Dessa forma, ele atingiu a totalidade do que uma alegoria deve ser.

Ele é a alegoria cuja “diferença externa coincide com a diferença interna”¹⁰⁷⁶: é diferente das outras alegorias, mas também é diferente de si mesmo enquanto alegoria. Ele é a “‘negação da negação’: a mudança de ponto de vista que transforma o fracasso em verdadeiro sucesso”¹⁰⁷⁷. Sua forma última nega a forma original, assim como também nega sua proibição. O resultado é a transformação do fracasso da interdição no sucesso da avenida.

Ao desafiar a interdição da Igreja e da Justiça, o Cristo Mendigo mostrou, em suas formas diferentes do Cristo eclesiástico, a fragilidade e a fraqueza das instituições censoras. Mas também essas são as formas

¹⁰⁷⁴ ZIZEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008, 507 p., p. 41.

¹⁰⁷⁵ *Idem*.

¹⁰⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁷ *Idem*, p. 46.

com as quais foi reconhecido como Cristo. É, na lógica da paralaxe de Zizek, a “exceção universalizada”¹⁰⁷⁸, o universal que é exceção e que aparece na exceção. Nem tão paradoxal, pois, “paralaxicamente” falando a partir do pensamento desse autor, “Foi o cristianismo que criou essa noção: Cristo, o rejeitado miserável, é o homem como tal (*ecce homo*).”¹⁰⁷⁹ Como anverso que faz coincidir a exceção com a universalidade, o Cristo Mendigo retoma o Cristo cristão na alegoria que, negando a universalidade cristã, permitiu que ela fosse percebida através da reedição da censura e da opressão inquisitorial.

O Cristo Mendigo inscreveu sua assimetria na representação do conjunto do desfile de Joãozinho Trinta: do luxo e do lixo, o Cristo Mendigo ocupa a parte do lixo. No desfile de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!*, a tradição do luxo se destaca do lixo do qual o Cristo Mendigo é o emblema do que não constitui a totalidade do desfile, já que ele é repartido com o luxo. Entretanto, nesse desfile o lixo não é um universal, tampouco o luxo: ambos se definem um em relação ao outro e com o outro. Essa alegoria, como todas as outras, percorreu a linha tortuosa que levava dos barracões das docas à passarela do samba. Nela, trilhou a linha reta da pista até a Praça da Apoteose, fechando o ciclo ao retornar ao mesmo barracão onde foi gerada e, finalmente, morreu. Se o Cristo Mendigo subverteu o estado da arte do carnaval ele, porém, não o transformou em seu oposto, nem poderia, pois, como já dito, seu lixo só pode existir imerso no luxo.

O Cristo Mendigo submeteu-se, enfim, à mesma dialética radical com que Walter Benjamin cerca a alegoria barroca com seu pensamento que logo se tornará marxista, a teoria que instala o jogo dialético entre a pobreza e a riqueza. Suas tantas qualidades não conseguem esconder, por fim, que o Cristo Mendigo jamais é brilho ou luz. Essa alegoria é a escuridão colada na paisagem dos corpos coloridos do sambódromo de onde emergiu para freqüentar o fundo das ruínas da montagem de meu carnaval particular.

Se o Cristo Mendigo é cenotáfio, “*Mesmo proibido olhai por nós!...*” é epitáfio.

¹⁰⁷⁸ *Idem*, p. 48.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*. A paralaxe é, segundo Zizek, “a *antinomia* fundamental que nunca pode ser dialeticamente ‘mediada/superada’ numa síntese mais elevada, já que não há linguagem nem terreno comum entre os dois níveis” (p. 15. Grifo do autor).

A carnavalíssima trindade

A ideia de um Cristo réplica do Cristo Redentor¹⁰⁸⁰



produziu o Cristo Mendigo em¹⁰⁸¹ trapos brancos que, proibido,



gerou a terceira imagem da alegoria que, enfim, desfilou avenida¹⁰⁸².



Imagem 36. Story-board do Cristo Mendigo

¹⁰⁸⁰ Disponível em www.zerrenner.fot.brwallpapersrz239.

¹⁰⁸¹ Disponível em www.beijaflor.com.br.

¹⁰⁸² *Idem.*

*“A comunidade reconhece a vítima, a morte,
mas decreta ao mesmo tempo a vitória,
para os homens e para os deuses”*
Walter Benjamin¹⁰⁸³

São 3 as trindades dessa tese. A trindade do Cristo Mendigo foi apresentada nas imagens imediatamente anteriores. A carnavalesca trindade, por sua vez, está composta pelas alegorias proibidas em foco na tese: o Carro do Cristo Mendigo (Beija-Flor, 1989); o Carro do Holocausto (Viradouro, 2008); e as partes das alegorias do sexo de Joãozinho Trinta (Grande Rio, 2004). O Carro do Cristo Mendigo desfilou tapado na avenida. O Carro do Holocausto foi totalmente retirado e o que desfilou nada possuía do projeto original. As partes proibidas das alegorias do último carnaval de Joãozinho Trinta desfilarão cobertas.

Outras alegorias fizeram sua generosa contribuição à minha reflexão: o Carro do DNA (Unidos da Tijuca, 2004); o Abre-Alas dos Tigres (Império de Casa Verde, 2007); o Carro do Demônio e o Carro da Bateria (Unidos da Tijuca, 2007); o Carro de Tiradentes e o segundo Carro do Kama Sutra (Viradouro, 2008)¹⁰⁸⁴. Entre o Cristo Mendigo e as outras há uma distância temporal mínima de 15 anos.

Alguns carnavalescos passaram por essa tese, mas são 2 os nomes que se destacam: Joãozinho Trinta e Paulo Barros, os artistas cujas obras muitas vezes polêmicas desafiaram a visualidade tradicional das escolas de samba. Joãozinho criou as formas críticas ao político e ao social; Barros desafia os conceitos da estética carnavalesca. Quanto aos seus carros representados na trindade dessa tese, sua desaparecimento ou aparição coberta no sambódromo trouxeram ao debate temas sobre a sobrevivência do sagrado num mundo e num carnaval mais-que-profanos: nas palavras de Zizek, “pós-secularizados”. Ademais, essas alegorias tocaram diretamente nas questões religiosas cristãs e judaicas e envolvem nada menos do que a maior guerra do século XX, juntamente com a maior tragédia étnica, o *Shoah*.

As alegorias foram selecionadas para essa investigação porque sua atuação ultrapassou os portões do sambódromo para desafiar o pensamento que decide sobre o que é ou não permitido na arte e, mais

¹⁰⁸³ BENJAMIN, Walter, *Ágon e teatro* (manuscrito 853 do Arquivo Benjamin). In: BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 298.

¹⁰⁸⁴ Ver imagens de todas as alegorias no corpo da tese. As páginas em que se encontram estão sinalizadas no **Índice de Imagens**.

especificamente, nas artes das escolas de samba. Falando daquilo que o *Trauerspielbuch* nomeia como as coisas de Satã, as alegorias proibidas se colocaram perigosamente à beira do abismo: suas proibições serão, por último, consideradas como tentativas de evitar o perigo da visão do Mal.

Os últimos fragmentos do *Trauerspielbuch* se dedicam a explorar a relação da alegoria com Satã e o Mal. Benjamin explica que a alegoria barroca é protagonista no confronto do cristianismo com o panteão dos deuses antigos, e na “renovação do elemento pagão com o Renascimento e do cristão com a Contra-Reforma, a alegoria, enquanto forma desta confrontação, teria também de se renovar”.¹⁰⁸⁵ Seus modos de renovação apresentam o demônio como a figura que aglutina os sentidos alegóricos. Essa forma que nasceu maligna na cristandade medieval, serviu para

cristalizar na figura de Satanás a ligação entre o elemento material e o demoníaco. Foi sobretudo possível, com a concentração das diversas instâncias pagãs num único Anticristo teologicamente bem definido, essa aparência sombria e dominadora.¹⁰⁸⁶

Na busca de desdobrar o divino no terreno, de tornar profano aquilo que não pertence ao sagrado de Deus no mundo, a figura do demônio foi vinculada à tristeza terrena. Relacionada à nostalgia da matéria, ela tornou-se um dos emblemas da melancolia¹⁰⁸⁷.

Giorgio Agamben mostra como a história da melancolia começa com o demônio meridiano que atacava o padre desavisado sob o sol a pino do meio-dia através da ação da bÍlis negra. “*Acedia, tristitia, taedium vitae, desidia* são os nomes que os Padres da Igreja dão à morte que isso instila na alma”¹⁰⁸⁸ do pobre cristão assediado pelo demônio meridiano que o “deixa inerte e como se tivesse ficado vazio.”¹⁰⁸⁹

¹⁰⁸⁵ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 250.

¹⁰⁸⁶ *Idem*, p. 150-151.

¹⁰⁸⁷ *Idem*. Os outros emblemas são, para Benjamin, o cão, a pedra e Saturno. Além disso, a gravura da *Melancolia*, de Albrecht Dürer, é uma figura-chave para a alegoria benjaminiana.

¹⁰⁸⁸ AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução e Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007b, 263 p., p. 21.

¹⁰⁸⁹ CASSIANI *apud* AGAMBEN, 2007b, *op. cit.*, p. 24.

São esses os mesmos sentidos do termo “acedia” que a psicologia moderna esvaziou com a ética do trabalho nas sociedades de massa. O que resulta disso tudo é a fuga de nós mesmos na disponibilidade infinita ao entretenimento; à verborragia de conversas que nada ofertam ao pensamento e mal detém o momento em que as palavras foram ditas; à curiosidade incontrollável pelo novo que serve apenas como trampolim para o próximo novo. Portanto, segundo Agamben, “a máscara repugnante do demônio meridiano revela traços que nos são mais familiares do que poderíamos presumir.”¹⁰⁹⁰

O diabo da acedia já existia em Benjamin, para quem é a alegoria que aterroriza com a aparição assustadora da “verdadeira face do demônio, rindo-se de todos os disfarces emblemáticos, na sua vitalidade e nudez triunfantes”¹⁰⁹¹. Ela, como o demônio meridiano, também surge repentinamente frente ao alegorista, aterrorizando-o com seu

riso sarcástico dos infernos. Nesse riso, o mutismo da matéria é superado. É precisamente no riso que a matéria ganha espírito, de forma exuberante, distorcida e acentrada. E torna-se tão espiritual que vai muito além da linguagem, quer chegar mais alto e acaba na gargalhada estridente. Por mais que o seu efeito externo possa parecer animalesco, a loucura interior apercebe-se dela como espiritualidade.¹⁰⁹²

Talvez seja esse estranho demônio alegórico que brota da “loucura interior” no carnaval, a terra do riso desgarrado que desperta a espiritualidade que se quis evitar proibindo as alegorias carnavalescas. No entanto, alerta Benjamin, “pode sempre acontecer que diante do olhar do alegorista se erga, vinda do seio da terra”¹⁰⁹³, a face do mal. Todavia, se o sambódromo pode ser considerado, pela Igreja, como o verdadeiro lugar do demônio, porque não libertá-lo ali onde ele pode, pelo menos, ser controlado?

Ali, satisfeito e saciado pela felicidade carnavalesca, ele talvez não sinta a necessidade de se dar o trabalho de fazer o Mal, de incomodar outras vizinhanças, os vizinhos da história.

¹⁰⁹⁰ AGAMBEN, 2007b, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁹¹ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 251.

¹⁰⁹² *Idem*, p. 251-252.

¹⁰⁹³ *Idem*, p. 251.

Fora do sambódromo, essa parece ser uma tarefa impossível, pois a intenção alegórica não se cumpre pela posse do saber, nem pelo seu exercício: “a manifestação elementar da criatura ganha significação através da sua existência alegórica, e tudo o que é alegórico a recebe através do elementar mundo dos sentidos”¹⁰⁹⁴. Se não pertence ao mundo do conhecimento, o Mal se ausenta ainda mais da posse do saber absoluto ostentado por aqueles cujo único absoluto é, de fato, a ilusão de deter o poder para com ele legislar e, portanto, proibir. Esse é, pois, um poder falso que, se pode enganar o corpo, jamais consegue dominar a alma que, mais do pensar, sente. Para além da consciência, o que está em jogo é a “coisa senciente”¹⁰⁹⁵ de que fala Mario Perniola, aquilo que, em nossos tempos, sublima a ideologia e a burocracia para alcançar o império da sensologia no mundo em que vivemos sem, entretanto, senti-lo verdadeiramente.

O sambódromo bem poderia ser um desses raros lugares em que, de acordo com Sloterdijk, ainda se pode encontrar a massa, ainda se pode reuni-la. Por outro lado, segundo Benjamin, encarar o demônio e seu conhecimento do Mal é o único ato possível para o homem contemporâneo que se encontra, agora, fora da jurisdição de Deus.

Talvez por isso devamos reconhecer que a cúria carioca e a federação israelita, os juízes, os vereadores e os dirigentes de escola de samba que formam a comunidade dos censores dessa tese tenham alguma razão. Afinal de contas, as alegorias proibidas nos jogariam na cara o pior de nossa humanidade, nosso “universal” por excelência. No sambódromo, o ambiente em que reina a gargalhada do baixo, do diabo, essas alegorias despertariam em nossa memória de massa aquilo que lutamos para esquecer. As alegorias proibidas mostrariam a morte violenta, o martírio e o genocídio, temas de cujo debate ninguém consegue escapar ileso, seja da culpa, seja do sofrimento. E quem deseja sofrer no carnaval? Ou, melhor: quem deseja sofrer? Qual é o sentido de reviver o passado? E de revivê-lo nas alegorias carnavalescas? Porque ver miséria e violência, *Muselmänner* e Jesus crucificado no sambódromo?

Talvez porque em outros lugares essas mesmas imagens não mais surtem efeitos, não fazem mais com que nos movamos para fora de nossa letargia, nossa anestesia, não produzem efeitos anestésicos que possam despertar-nos.

¹⁰⁹⁴ *Idem*, p. 253.

¹⁰⁹⁵ PERNIOLA, Mario. **Do sentir**. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, 138 p.

Não é esse o mesmo despertar com que Hitler acordou a Alemanha. Ele se refere, antes, àqueles minutos entre o sonho e a vigília no qual Benjamin localiza o poder de recuperação das imagens oníricas no momento mesmo em que elas tentam imiscuir-se – ou fugir, tanto faz – das imagens da consciência, e vice-versa. Esse é o “tempo saturado de ‘agoras’”¹⁰⁹⁶, o instante histórico em que se pode perceber que o Bem é secundário, pois ele só adquire sentido diante da presença do Mal.

Imagens de violência estão em toda parte e em todo lugar, são como demônios a assediar o nosso dia a dia. Esses Lúciferes, no entanto, parecem não mais “obsedar a mente de algum desventurado [...] impedindo-o de continuar em paz e de prestar atenção em sua leitura”¹⁰⁹⁷. As imagens do mal já não nos chocam, não conseguem retirar-nos de nossa indiferença e abstração emocional. Elas não mais nos proporcionam a experiência do pensamento profundo que é, de acordo com Benjamin, o da “espiritualidade absoluta, isto é, sem Deus, que tem na materialidade o seu contraponto necessário que só no mal se deixa experimentar de forma concreta”¹⁰⁹⁸.

A espiritualidade sem Deus se apoia, portanto, na experiência matérica, terrena. Essa é, ainda, uma espiritualidade possível ao homem contemporâneo que, paradoxalmente, perdeu sua própria experiência¹⁰⁹⁹. Quando a espiritualidade não mais pertence a Deus e a experiência não mais pertence ao homem, ambas talvez possam ser encontradas no ânimo de Satã, o “abismo sem fundo da meditação profunda. Os seus dados não tem possibilidades de integrar constelações filosóficas”¹¹⁰⁰; mas, por isso mesmo, se constituem a partir da “técnica das metáforas e das apoteoses. Ela baseia-se no esquema do emblema, a partir do qual a significação emerge de forma sensível por meio de um artifício sempre renovado e surpreendente.”¹¹⁰¹

É esse o pensamento profundo que não se deixa abraçar amorosamente pela beleza do ser amado que só existe nos olhos do amante. Mas ele tampouco se deixa prender no “incômodo da própria

¹⁰⁹⁶ BENJAMIN, 1994, *op. cit.* In: *Sobre o conceito da história*, Tese XIV, p. 229.

¹⁰⁹⁷ CASSIANI *apud* AGAMBEN, 2007b, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁹⁸ BENJAMIN, 2007a, *op. cit.*, 254.

¹⁰⁹⁹ BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza* (1933), p. 114-119. In: BENJAMIN, 1994, *op. cit.*

¹¹⁰⁰ *Idem*, p. 255.

¹¹⁰¹ *Ibidem*.

cela”¹¹⁰² em que os jovens padres medievais se viam achacados pelo sentimento do mal.

Proibir as alegorias significa, pois, proibir a visão do mal. No entanto, é somente a visão do Mal que consegue rerepresentar a experiência do terror como antídoto do mesmo Mal, um paradoxo que corresponde ao fragmento da letra do samba-enredo da Beija-Flor: “se correr o rato pega / se cair urubu come”. Na letra do samba da Unidos da Tijuca de 2008, por sua vez, o fragmento relacionado ao Carro do Holocausto afirma: “nem tudo são flores / há dissabores, infelicidades / vidas perdidas nesse mundo de maldade”¹¹⁰³.

Se o sambódromo é um espaço de arte, para Homi Bhabha¹¹⁰⁴ ele se torna um *locus* preferencial de encontros entre o presente e o passado, um lugar de formação de novas constelações de imagens de pensamento que não possuem a finalidade de mais uma vez abstrair e esquecer, e muito menos de exercitar o intelecto. O espaço que reúne a massa ao ornamento da massa, numa imagem inspirada em Kracauer¹¹⁰⁵, pode constituir-se, ele mesmo, como um buraco no muro de nossas sensibilidades petrificadas; uma fenda no coração que, se ali pode sentir um pouco de felicidade, também pode tornar-se sensível à dor alheia; e um vazio no espírito por onde poderão entrar as imagens de pensamento que podem nos fazer perceber com outros olhos o passado e, ao mesmo tempo, revisitá-lo com outros presentes.

Segundo Walter Benjamin, “Saber, não agir, esta é a forma de existência mais própria do mal.”¹¹⁰⁶ O traço psicológico por excelência do mal é o “luto, ao mesmo tempo mãe e conteúdo das alegorias. Dele derivam *três promessas satânicas* primordiais, todas de natureza espiritual.”¹¹⁰⁷ A primeira promessa é a de ilusão de liberdade que se sente quando se busca o proibido; a segunda é a de ilusão de autonomia daquele que se separa da comunidade; e a terceira e última promessa é a de ilusão do infinito de quem emerge “no abismo vazio do mal.”¹¹⁰⁸ Promessas de liberdade, de autonomia e de infinito: promessas vãs.

¹¹⁰² CASSIANI *apud* AGAMBEN, 2007b, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁰³ Composição de Paulo César Portugal, Evandro, Tamiro e Lima Andrade. Disponível em [HTTP www.unidosdoviradouro.com.br](http://www.unidosdoviradouro.com.br).

¹¹⁰⁴ BHABHA, *op. cit.*

¹¹⁰⁵ KRACAUER, 2009, *op. cit.*

¹¹⁰⁶ BENJAMIN, 2004b, *op. cit.*, p. 254.

¹¹⁰⁷ *Idem*. Grifo da autora da tese.

¹¹⁰⁸ *Ibidem*.

Se a virtude sempre instaura para si um objetivo que é, como acabamos de ver, ilusório, a depravação é a queda infinita e progressiva no abismo. Mas a própria espiritualidade do mal se suicida quando se emancipa do sagrado e se instala na matéria: tanto o material absoluto quanto o espiritual absoluto pertencem, pois, somente a Satanás. Nossa consciência consegue deles reter apenas a “síntese ilusória, por meio da qual ela imita a verdadeira, a vida.”¹¹⁰⁹

Como forma de saber, a meditação profunda tenta filosofar, mas só encontra nas alegorias um depósito de objetos pomposos. O pensamento, então, “Metamorfoseando, interpretando e aprofundando sem cessar, ele vai combinando as imagens umas com as outras, explorando nesse jogo sobretudo os contrastes”¹¹¹⁰ para, finalmente, dar uma cambalhota sobre si mesmo e cair na escuridão. O “tesouro das imagens”¹¹¹¹ que revira o sentido do paraíso não se separa, pois, do lado sombrio da morte e do inferno, pois é a visão da destruição e da ruína que mostra, por fim, os limites da alegoria.

É essa a “essência do alegórico.”¹¹¹²

E é somente nos momentos fúnebres que a “alegoria da ressurreição [...] [da] contemplação alegórica opera uma reviravolta redentora” que, pulverizando os últimos objetos, “transforma-se em alegorias”¹¹¹³. Mas,

O mal absoluto, que ela cultivava como abismo perene, existe apenas nela, é exclusivamente alegoria, significa algo diferente daquilo que é. Mais exatamente, o não-ser daquilo que representa. [...] O saber do mal não tem qualquer objeto. O mal não existe no mundo. Surge no homem apenas com a vontade de saber, ou melhor, de julgar.¹¹¹⁴

No fim, as alegorias perdem tudo e passam para o mundo das coisas mortas. E é como coisa morta, como cadáver, que as obras alegóricas se entregam de novo ao pensamento profundo para começar tudo outra vez, mais uma vez.

¹¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹¹⁰ *Idem*, p. 255.

¹¹¹¹ *Idem*, p. 256.

¹¹¹² *Ibidem.*

¹¹¹³ *Idem*, p. 257.

¹¹¹⁴ *Idem*, p. 257-258.

Jeanne-Marie Gagnebin, em sua breve biografia de Walter Benjamin¹¹¹⁵, conta que, quando Hannah Arendt tentou localizar o túmulo de Benjamin em Port Bou, alguns meses após seu suicídio, “do nome de Benjamin, nenhuma marca”¹¹¹⁶ encontrou. Mas um coveiro, ao observar a crescente peregrinação de visitantes ao cemitério inventou um túmulo para recebê-los. O túmulo não continha o cadáver: o que restou de Benjamin foi um cenotáfio sem corpo para ser homenageado, um túmulo vazio.

No desfile das escolas de samba, a alegoria do Cristo Mendigo ocupou o espaço aberto da alegoria cuja ideia de criação não estava lá. Esse espaço vazio deixado pela proibição desdobra os sentidos de uma alegoria que se originou como cópia do original, o Cristo Redentor. Tudo funcionou como se o carro do Cristo Redentor finalmente aceitasse o chamado do Carro Convite para liderar a Ala de Mendigos do desfile de *Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia!* Como Cristo Mendigo proibido, a alegoria finalmente se adequou à massa carnavalesca de miseráveis, seu séquito.

Se, de acordo com Maravall, a cultura do barroco persegue o objetivo de “conhecer o modo mais adequado, poderíamos dizer que mais racional, do emprego de cada impulso irracional, e possuir a técnica de sua mais eficaz aplicação”¹¹¹⁷, essa aplicação culmina no agir prático da obra no mundo. A obra barroca é, pois, a intuição que não dispensa o projeto artístico, mas tampouco o “impulso irracional”. Assim é o Cristo Mendigo, cujo lento tempo de realização de seu projeto entrou compulsoriamente no jogo dialético com a súbita intuição artística perpassada pela repentina intervenção do mundo.

O conceito de trindade do filósofo e psicanalista francês Dany-Robert Dufour retoma as figuras da uma história subterrânea do ocidente: a trindade como alegoria do pensamento. Segundo Dufour, as imagens que remetem às formações triádicas são alegorias não do passado, mas de tempos que se aproximam. Elas sobrevêm em detrimento e superação da forma binária que domina a cultura evolutiva:

o dualismo, a dialética, a causalidade em nos dias de hoje, o cálculo binário... Na aurora do século

¹¹¹⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Benjamin**. Os cacos da história. São Paulo: Brasiliense, 1982, 89 p.

¹¹¹⁶ *Idem*, p. 7.

¹¹¹⁷ MARAVALL, José Antonio. **La cultura del Barroco**. Analisis de una estructura histórica. Barcelona: Editora Ariel, 1975, 536 p., p. 45.

por vir, parece que nosso século terá sido aquele em que o homem binário, depois de uma luta duas vezes milenar como o homem trinitário, apossou-se irreversivelmente das rédeas: não todas, mas quase.¹¹¹⁸

Na época dos eternos retornos e repetições do mesmo, do mesmo modo como o Cristo Mendigo voltou já sem polêmicas ou antinomias para sua consagração na passarela em 2010, as imagens do número 3 retornam para requerer o que parece lhes pertencer na trindade “*recalcada no próprio seio de nosso pensamento técnico-científico*”¹¹¹⁹ e ocupar o lugar emblemático do esforço para cumprir a mesma tarefa que Benjamin exige ao historiador contemporâneo: desenterrar as imagens recalçadas.

Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la. Pois o Messias não vem somente como redentor; ele vem como vencedor do Anticristo. O dom de atear ao passado a centelha de esperança pertence somente àquele *historiador* que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso.¹¹²⁰

A mesma escola de samba que foi proibida de desfilar os carros do sexo em 2004, a Grande Rio, retornou ao sambódromo em 2010 com uma cópia do Cristo Mendigo, quando exibiu seu enredo *Das arquibancadas ao camarote número 1, um grande rio de emoção na apoteose do seu coração* no desfile assinado pelo carnavalesco Cahê Rodrigues¹¹²¹. Nesse desfile, Joãozinho Trinta atravessou o sambódromo como um rei em meios a seus súditos. No concurso em que o Cristo Mendigo completou sua maioridade, o carnavalesco foi ovacionado na escola que, como a Beija-Flor de 1989, também foi vice-campeã. Nesse mesmo ano de 2010, Paulo Barros, o carnavalesco criador do Carro do

¹¹¹⁸ DUFOUR, Dany-Robert. **Os mistérios da trindade**. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000, 440 p., p. 10.

¹¹¹⁹ *Idem*, p. 19.

¹¹²⁰ BENJAMIN, Walter. *Tese VI*. In LÖWY, *op. cit.*, p. 65.

¹¹²¹ Disponível em www.academicosdogranderio.com.br.

Holocausto e do segundo Kama Sutra, venceu por primeira vez o concurso das escolas de samba com o enredo *É segredo!*

O Cristo Mendigo retornou, pois, 21 anos depois do seu primeiro desfile que ele cumpriu envolto na aura de numa invertida sacralidade estornada pela censura da Igreja e do Estado. Na segunda aparição, no Desfile das Campeãs, foi objeto de adoração desmedida e de destruição pela massa carnavalesca. Nos 2 primeiros episódios, comportou-se como alegoria. No terceiro, entretanto, ele voltou como imitação do Cristo Mendigo original, como sua própria e paradoxal mimese. Desfilando depois do Carro dos Ratos e Urubus, onde estava Joãozinho Trinta, ao invés dos dizeres originais “Mesmo proibido, olhai por nós!...” se lia outra frase: “Mesmo proibido, não deixei de brilhar!...”

Em 2010, a cópia do Cristo proibido, do mesmo modo que aconteceu com Joãozinho Trinta, também foi ovacionada pelo público. Finalmente, o Cristo Mendigo foi reconhecido como a alegoria mais importante de todos os desfiles das escolas de samba do carnaval brasileiro.

Quando ganhou todos os tempos, a alegoria se tornou símbolo.



Imagem 38. Cristo Mendigo retorna ao sambódromo na Grande Rio, vice-campeã de 2010¹¹²²

¹¹²² Foto da autora da tese no Desfile das Campeãs, 21/02/2010.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007, 1210 p.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993, 294 p.

AGAMBEN, Giorgio. **El hombre sin contenido**. Traducción de Eduardo Margareto Korhmann. Barcelona: Áltera, 1998, 190 p.

_____. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2007a, 133 p.

_____. **Estâncias**. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007b, 263 p.

_____. **Infância e história**. Destrução da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo, BH: Editora UFMG, 2005a, 188 p.

_____. **Lo abierto**. El hombre y el animal. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, Espanha: Pré-textos, 2005b, 115 p.

_____. **Means without end**. Notes on politics.

Translated by Vincenzo Binetti and Cesare Cesarino.

Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2000, 141 p.

_____. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007c, 94 p.

_____. **Remnants of Auschwitz**. The witness and the Archive (*Homo Sacer* III). Translated by Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 2002, 175 p.

_____. **The coming community**. Translated by Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, 108 p.

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. A dramaturgia da forma em “Stuttgart” (1929). São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 372 p.

ALVES, Henrique. **Sua excelência, o samba**. São Paulo: Símbolo, 1976, 174 p.

ARAÚJO, Ari e outros. **As escolas de samba: um episódio antropofágico**. Petrópolis: Vozes/SEEC, 1978, 101 p.

ARISTÓTELES. *Poética*, p. 33-75 p. In: **Aristóteles**. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000, 313 p. (Coleção Os Pensadores)

ASIMOV, Isaac. **Como descobrimos o universo?** Tradução de Elaine Valentini Oliveira Lima Pinho. São Paulo: Manole Dois, 1992, 64 p.

ÁVILA, Affonso. **Circularidade da ilusão e outros textos**. São Paulo: Perspectiva, 2004, 113 p.

_____. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I**. Uma linguagem *a dos cortes*. Uma consciência *a dos luces*. São Paulo: Perspectiva, 1994a, 244 p.

_____. **O lúdico e as projeções do mundo barroco II**. Áurea idade da áurea terra. São Paulo: Perspectiva, 1994b, 406 p.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2005, 111 p.

BAIGENT, Michael. **Os manuscritos de Jesus**. Relendo o maior segredo da história. Tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, 300 p.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002, 419 p.

BARRERA, Julio Trebolle. **A Bíblia judaica e a Bíblia cristã**. Tradução de Ramiro Mincato. Petrópolis: Vozes, 1999, 741 p.

BARROS, Lilian R. M. **A cor no processo criativo**. Um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. SP: SENAC/SP, 2006, 336 p.

BATTISTI, Eugenio. **Renascimento e Maneirismo**. Mem Martins: Editorial Verbo, 1984, 252 p.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Organização e tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998, 85 p.

BAUMGARTEN, Alexandre Gottlieb. **Estética**. A lógica da arte e do poema. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993, 191 p.

BAZÁN, Francisco García. **Aspectos incommuns do sagrado**. São Paulo: Paulus, 2002, 277 p.

BAZIN, German. **Barroco e rococó**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, 290 p.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006a, 525 p.

_____. **A modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, 108 p.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. (Obras escolhidas III). Tradução de José Carlos Martins Barbosa. Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, 271 p.

_____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. Escritos escolhidos. Seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H. M. Ribeiro de Sousa (*et al.*). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986, 201 p.

_____. **Dos ensayos sobre Goethe**. Barcelona: Gedisa, 2000a, 190 p.

_____. **El origen del ‘Trauerspiel’ alemán**. Walter Benjamin. Obras Libro I / volume 1. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada Editores, 2006b, 459 p.

_____. **Ensaaios reunidos: escritos sobre Goethe**. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2009, 192 p.

_____. **Imagens do pensamento**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a, 330 p.

_____. **La metafísica de la juventud**. Traducción de Ana Lucas. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1993, 189 p.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. (Obras escolhidas I). Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, 253 p.

_____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002, 144 p.

_____. **Origem do drama barroco alemão.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, 275 p.

_____. **Origem do drama trágico alemão.** Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b, 341 p.

_____. **Passagens.** Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1167 p.

_____. **Rua de mão única.** (Obras escolhidas II). Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 2000b, 277 p.

_____. **Ursprung des deutschen Trauerspiels.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978, 211 p.

BERNARD, C. **O bê-á-bá das escolas de samba.** Florianópolis: Diálogo Cultura e Comunicação, 2001, 291 p.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro.** Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000, 578 p.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998, 395 p.

BLASS, Leila Maria da Silva. **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba.** A dupla face do carnaval. São Paulo: Annablume, 2007, 175 p.

BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália 1450-1600.** Tradução de João Moura Júnior. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, 222 p.

BODEI, Remo. **Livro da memória e da esperança.** Bauru, SP: Edusc: Tradução de Letizia Zini Antunes, 2004, 92 p., p. 88.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna.** Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000, 426 p.

BORAU, José Luis Vázquez. **As religiões do livro.** Judaísmo, Cristianismo e Islamismo. Tradução de Lara Almeida Dias. São Paulo: Paulus Editora, 2008, 157 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**. Origem e evolução. Petrópolis: Ars Poética, 1992, 133 p.

BRECHT, Bertolt. **Breviario de estética teatral**. Traducción de Raúl Sciarretta. Buenos Aires: La Rosa Blindada. 1963, 74 p.

BRUHNS, Heloísa Turini. **Futebol, carnaval e capoeira**. Entre as gingas do corpo brasileiro. Campinas, São Paulo: Papirus, 2000, 158 p.

BUARQUE, Cristovam. **O que é apartação**. O *apartheid* social no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1993, 89 p.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**. Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Tradução de Ana Luiza Andrade. BH/Chapecó: Editora UFMB/Argos, 2002, 566 p.

BUORO, Anamelia Bueno. **Olhos que pintam**. A leitura da imagem e o ensino da arte. São Paulo: Educ/Cortez, 2002, 252 p.

BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 385 p.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987a, 209 p.
_____. **A linguagem da arte**. Tradução de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro, Globo, 1987b, 251 p.

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. Tradução de Rodolfo Krestan. São Paulo / Brasília: Melhoramentos / Editora da UnB, 1983, 531 p.
_____. **Massa e poder**. Tradução de Sérgio Teilaroli. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, 488 p.

CARVALHO, Flávio de. **Experiência No 2**. Realizada sobre uma procissão de Corpus Christi. Uma possível teoria e uma experiência. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931, 163 p.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997, 538 p.

CAVALCÂNTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O rito e o tempo**. Ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, 116 p.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1995, 253 p.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 345 p.

CHEEVER, John. **O mundo das maçãs e outros contos**. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, 220 p.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro**. 50 anos de glória. Rio de Janeiro: Record, 2003, 334 p.

CROSSAN, John Dominic. **O Jesus histórico**. A vida de um camponês judeu do Mediterrâneo. Tradução de André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1994, 521 p.

CRUCIANI, Fabrizio. **Arquitectura teatral**. Traducción de Margherita Pavia. México: Gaceta, 1994, 292 p.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia**. Uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 396 p.

_____. (Org.). **Carnavais e outras f(r)estas**. Ensaios de história social de cultura. Campinas: Unicamp, Cecult, 2002, 447 p.

DAHAN, Gilbert e GOULET, Richard (Org.). **Allégorie des poètes, allégorie des philosophes**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2005, 341 p.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, 259 p.
_____. **O que faz do Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1984, 126 p.

_____. **Universo do carnaval**. Imagens e reflexões. Fotografias de João Poppe. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1981, 112 p.

DAVIS, Darien J. **Afro-brasileiros hoje**. Tradução de Felipe Lindoso. São Paulo: Summus, 2000, 128 p.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, 238 p.

DÉBRAY, Régis. **Uma história do olhar no Ocidente**. Vida e morte da imagem. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1994, 374 p.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991, 232 p.

DÍAZ, Emilio Orozco. **Manierismo y barroco**. Madrid: Cátedra, 1981, 211 p.

DIDEROT, Denis. **Textos escolhidos**. Tradução de Marilena Chauí e Jacó Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979, 209 p. (Coleção Os Pensadores)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, 398 p.

_____. **La pintura encarnada**. Seguindo de La obra maestra desconocida, de Honoré de Balzac. Traducción de Manuel Arranz. Valencia: Pré-textos / Universidad Politécnica de Valencia, 2007, 219 p.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 1998, 260 p.

D'ORS, Eugenio. **Goya, Picasso, Zabaleta**. Madrid: Aguilar, 1964, 178 p.

DUFOUR, Dany-Robert. **Os mistérios da trindade**. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000, 440 p.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, 327 p.

_____. **A idéia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo, UNESP, 2005, 204 p.

_____. **Depois da teoria.** Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Tradução de Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, 301 p.

ECO, Umberto; MARTINI, Carlo Maria et alii. **Em que crêem os que não crêem?** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2008, 154 p.

EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich. **A forma do filme.** Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002, 228 p.

_____. **O sentido do filme.** Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, 145 p.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** Tradução de Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2002, 179 p.

_____. **O sagrado e o profano.** A essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, 191 p.

ESPINOZA, Baruch de. **Tratado político.** Tradução de Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Martins Fontes, 2009, 140 p.

ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES. **Prometeu acorrentado, Édipo Rei, Medéia.** Tradução de Alberto Guzik, Geir Campos, Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1980, 222 p.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, 417 p.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil afro-brasileiro.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000, 347 p.

FONSECA JÚNIOR, Eduardo. **Dicionário antológico da cultura afro-brasileira.** Português-Yorubá-Nagô-Angola-Gêge. Incluindo as ervas dos Orixás, doenças, usos, fitoterapia e fitologia das ervas. São Paulo: Maltese, 1995, 668 p.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** Uma arqueologia das ciências humanas. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995, 407 p.

_____. **Genealogía del racismo.** De la guerra de las razas al racismo de Estado. Traducción de Alfredo Tzvelbely. Madrid: La Piqueta, 1992, 220 p.

_____. **Vigiar e punir.** Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999, 262 p.

FRAGOSO, João e FLORENTINO, Manolo. **O arcaísmo como projeto.** Mercado atlântico, sociedade agrária e elite mercantil em uma economia colonial tardia. Rio de Janeiro, c.1790-c.1840. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, 251 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Benjamin: os cacos da história.** São Paulo: Brasiliense, 1982, 89 p.

_____. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 1999, 114 p.

GALEANO, Eduardo. **Futebol ao sol e à sombra.** Tradução de Eric Nepomuceno e Maria do Carmo Brito. Porto Alegre: LP&M, 2009, 240 p.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes.** O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, 272 p.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **As afinidades eletivas.** Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 1998, 283 p.

_____. **Doutrina das cores.** Apresentação, seleção e tradução de William Gianotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, 175 p.

_____. **A metamorfose das plantas.** São Paulo: Antroposófica, 2005, 39 p.

GOMES, Fábio. **O Brasil é um luxo: trinta carnavais de Joãozinho Trinta.** CBPC / Axis, 2008, 256 p.

GRACIÁN y MORALES, Baltasar. **A arte da prudência.** Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 172 p.

_____. **A arte da prudência.** Aforismos selecionados. Tradução de Davina Moscoso de Araújo. Rio de Janeiro: Sextante, 2006, 92 p.

_____. **Agudeza y arte de ingenio**. Tomo I. Madrid: Editorial Castalia, 1981, 279 p.

_____. **El críticón**. Madrid: Olympia, 1995, 699 p.

GRIMAL, PIERRE. **O teatro antigo**. Tradução de Antônio M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1986, 121 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998, 102 p.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**. Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986, 112 p.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o barroco**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, 319 p.

HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y del arte**. Manierismo, Barroco, Rococó, Clasicismo y Romanticismo. Vol. II. Madrid: Ed. Guadarrama, 1968, 420 p.

_____. **Maneirismo**. A crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna. Tradução de J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1993, 463 p.

_____. **O conceito de barroco**. Tradução de Berta Medes, Antonino de Souza e Alberto Candeias. Lisboa: Vega, 1997, 97 p.

HAWKING, Stephen. **Historia del tiempo**. Del *big bang* a los agujeros negros. Madrid: Alianza Editorial, 1994, 245 p.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução e Prefácio de Maria da Conceição Costa. Rio de Janeiro: Edições 70, 2005a, 73 p.

HERD, Érika Franziska. **As escolas de samba do Rio de Janeiro e o amigo da madrugada**. Petrópolis: Vozes/SEEC, 1978, 159 p.

HILL, Jonathan. **História do cristianismo**. Tradução de Raquel Kopit Cunha, Juliana A. Saad e Marcos Capano. São Paulo: Rosari, 2008, 560 p.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos**. O breve século XX: 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 264 p.

_____ e RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, 316 p.

HOCKE, Gustav René. **Maneirismo**. O mundo como labirinto. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 2005, 331 p.

HOLLIER, Denis. **Absent without leave**. French Literature under the threat of war. Translated by Catherine Porter. Cambridge/London: Harvard University Press, 1997, 231 p.

_____. **Against architecture**. The writings of Georges Bataille. Translated by Betsy Wing. Cambridge/London: MIT Press, 1998, 201 p.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988, 90 p.

JAMESON, Fredric. **O marxismo tardio**. Adorno, ou a persistência da dialética. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP / Boitempo, 1997, 333 p.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002, 605 p.

KAZ, Leonel e LODDI, Nigge (Org.). **Cristo Redentor**. História e arte de um símbolo do Brasil. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2007/2008, 204 p.

JABOR, Arnaldo, AMADO, Jorge e DA MATTA, Roberto. **Carnaval**. São Paulo: DBA, 1996, 74 p.

KANDISNKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 284 p.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Campus, 1988, 112 p.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Uma história psicológica do cinema alemão. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, 407 p.

_____. **O ornamento da massa**. Ensaios. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, 384 p.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2007, 255 p.

LANGE, Nicholes de. **Povo judeu**. Odisséia através dos séculos. Barcelona: Ediciones Folio, 2007, 240 p.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. Ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. Tradução de Werner S. Rotschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009, 413 p.

_____. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süßkind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, 440 p.

LENTSMAN, Jacó Abramovitch. **A origem do cristianismo**. Tradução de João Cunha Andrade. São Paulo: Editora Fulgor, 1963, 231 p.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses *Sobre o conceito de história*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, 160 p.

MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Editora Universidade/ UFRGS/ Editora Unesp, 2000, 277 p.

MACGOWAN, K. e MELNITZ, W. **Las edades de oro del teatro**. Traducción de Carlos Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, 347 p.

MAGALHÃES, Rosa. **Fazendo carnaval**. *The making of carnival*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, 153 p.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989, 96 p.

MARAVALL, José Antonio. **La cultura del Barroco**. Analisis de una estructura histórica. Barcelona: Editora Ariel, 1975, 536 p.

MASSIP, Francesc. **El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión**. Barcelona: Montesinos, 1992, 142 p.

MATOS, Olgária Chain Féres de. **Benjaminianas**. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: Editora UNESP, 2010, 341 p.

MATTOS, Hebe Maria. **Escravidão e cidadania no Brasil monárquico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, 74 p.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem (*understand media*)**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1974, 407 p.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **A trama das imagens**. Manifestos e pinturas no começo do século XX. São Paulo: EDUSP, 1997, 289 p.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno Benjamin**. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, 311 p.

MESSADIÉ, Gerald. **História geral do anti-semitismo**. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, 420 p.

MILAN, Betty. **Brasil, os bastidores do carnaval**. São Paulo: Empresa das Artes, 1994, 69 p.

MISSAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin**. Tradução de Lílían Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998, 255 p.

MOURA, Clóvis. **Dialética radical do Brasil negro**. São Paulo: Anita, 1994, 249 p.

_____. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988, 250 p.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética**. Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 1999, 243 p.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Passagens, 2000, 119 p.

_____. **El intruso**. Traducción de Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, 56 p.

_____. **Experience of freedom**. Translated by Bridget McDonald. Stanford, California: Stanford University Press, 1993, 210 p.

_____. **La mirada del retrato**. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, 96 p.

_____. **La representación prohibida**. Traducción de Margarita Martínez. Buenos Aires, Amarrartu, 2006a, 80 p.

_____. **Noli me tangere**. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Editorial Trotta, 2006b, 103 p.

_____. **The ground of image**. Translated by Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2006c, 158 p.

NDALIANIS, Angela. **Neo-baroque aesthetics and contemporary entertainment**. Cambridge, London: MIT Press, 2005, 323 p.

NERO, Cyro del. **Máquina para os deuses**. Anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Senac SP, 2009, 384 p.

NIEZTSCHKE, Friedrich Wilhelm. **A filosofia na época trágica dos gregos**. São Paulo: Escala, 2008, 139 p.

_____. **Assim falava Zaratustra**. Tradução de Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, 2003, 264 p.

_____. **Humano, demasiado humano**. Tradução de Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005, 287 p.

_____. **O Anticristo**. Ensaio de crítica do cristianismo. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2008, 127 p.

_____. **Obras incompletas** (Os Pensadores). Tradução de Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005, 175 p.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, 82 p.

PANOFSKY, Erwin. **Idea**. A Evolução do conceito de Belo. Contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000, 259 p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. Perspectiva: São Paulo, 1999, 483 p.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O carnaval das letras**. Literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas: Editora Unicamp, 2004, 318 p.

PEREIRA, Francisco José (Org.). **Contos de carnaval**. Florianópolis, Garapuvu, 1997, 133 p.

PERNIOLA, Mario. **A estética do século XX**. Lisboa: Estampa, 1998, 201 p.

_____. **Contra a comunicação**. Tradução de Luisa Raboline. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006, 135 p.

_____. **Do sentir**. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, 138 p.

_____. **Enigmas**. Egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó: Argos, 2009a, 223 p.

_____. **Os situacionistas: o movimento que profetizou a "Sociedade do Espetáculo"**. Tradução de Juliana Cutolo Torres. São Paulo: Annablume, 2009b, 112 p.

_____. **Pensando o ritual**. Sexualidade, morte, mundo. Tradução de Maria do Rosário Toschi e Mariarosaria Fabris. São Paulo: Studio Nobel, 2000, 263 p.

_____. **O sex appeal do inorgânico**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005, 152 p.

PEVSNER, Nicolau. **Academias de arte**. Passado e presente. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, 437 p.

PINHEIRO, Marlene Soares. **A travessia do avesso: sob o signo do carnaval**. São Paulo: Annablume, 1995, 146 p.

QUEIROZ, Maria Isaura de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992, 132 p.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**. Variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Senac São Paulo, 1999, 188 p.

RECTOR, Monica, ECO, Umberto e IVANOV, V.V. **Carnaval!**. Traducción de Monica Mansur. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, 200 p.

REVEL, Jacques. **Jogos de escalas. A experiência da microanálise**. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro: FGV, 1998, 264 p.

ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte**. A filosofia de Walter Benjamin. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, SP: EDUSC, 2003, 370 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral. 1880-1980**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, 202 p.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Retorno à questão judaica**. Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, 245 p.

SAGAN, Carl. **O mundo assombrado pelos demônios**. A ciência vista como uma vela no escuro. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 442 p.

_____. **Os dragões do Éden**. Tradução de Sérgio Augusto Teixeira e Maria Goretti Dantas de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977, 195 p.

SANT'ANNA. Afonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, 281 p.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec, 1991, 60 p.

SARCINELLI, Márcia. **Hitler, um estudo astrológico**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2000, 253 p.

SCHMITT, Carl. **Teologia política**. Tradução de Elisete Antoniuk. Belo Horizonte: Del Rey, 2006, 168 p.

SCHNEIDER, Paulo Rudi. **A contradição da linguagem em Walter Benjamin**. Ijuí: Editora Ijuí, 2008, 464 p.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. **O sol do Brasil**. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João (1816-1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2008, 464 p.

SEBE, José Carlos. **Carnaval, carnavaís**. São Paulo: Ática, 1986, 96 p.

SELIGMANN-SILVA. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, 142 p.

_____. (Org.) **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Fapesp / Annablume, 2007, 242 p.

SIQUEIRA, Sônia Mariaa Gonçalves. **O conceito de teatralidade e sua aplicação no barroco religioso brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural Teresa D'Ávila, 1996, 167 p.

SLOTERDIJK, Peter. **A loucura de Deus**. Do combate dos três monoteísmos. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água, 2009a, 139 p.

_____. **Derrida, um egípcio**. O problema da pirâmide judia. Tradução de Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2009b, 77 p.

_____. **Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico**. Ensaio estético. Tradução de Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992, 120 p.

_____. **No mesmo barco**. Ensaio sobre a hiperpolítica. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 1999, 96 p.

_____. **O desprezo das massas**. Ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, 117 p.

_____. **O quinto “evangelho” de Nietzsche**. É possível melhorar a boa nova? Tradução de Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004, 102 p.

_____. **Regras para o parque humano**. Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, 63 p.

_____. **Se a Europa despertar**. Reflexões sobre o programa de uma potência mundial ao final da era de sua letargia política. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2002b, 93 p.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso**. Estudos sobre o carnaval carioca da *Belle Époque* ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, 178 p.

SOUZA, Tárík de. **Tem mais samba**. Das raízes à eletrônica. São Paulo: Editora 34, 2003, 341 p.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Editora 34, 2000, 173 p.
_____. **Música popular**. Um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 2002, 188 p.

TODOROV, Tzvetán. **Teorias do símbolo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996, 413 p.

TRAMONTE, Cristiana. **O samba conquista passagem**. As estratégias e a ação educativa das escolas de samba de Florianópolis. Florianópolis: Cristiana Tramonte, 1996, 283 p.

TREVISAN, Armindo. **O rosto de Cristo**. A formação do imaginário e da arte cristã. Porto Alegre: AGE, 2003, 263 p.

TUPY, Dulce. **Carnavais de guerra**. O nacionalismo no samba. Rio de Janeiro: ASB, 1985, 132 p.

VALENÇA, Rachel. **Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, 97 p.

VELLOSO, Monica. **Que cara tem o Brasil?** As maneiras de pensar e sentir o nosso país. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, 153 p.

VERNANT, J. P. e NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. Tradução de Bertha Halpem Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1999, 376 p.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, 107 p.

_____. **A bomba informática**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 1999, 142 p.

_____. **O espaço crítico e as perspectivas do tempo real**. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 1993, 119 p.

_____ e LOTRINGER, Sylvère. **Guerra pura**. A militarização do cotidiano. Tradução de Elza Miné e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1984, 157 p.

WERTHEIM, Margareth. **Uma história do espaço de Dante à Internet**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, 238 p.

WILLIAMSON, Gordon. **O instrumento de terror de Hitler**. Tradução de Roberson Melo. São Paulo: Escala, 2008, 327 p.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. Estudo introdutório de Gerd A. Bornheim. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1993, 70 p.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução de João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2000, 348 p.

ZIZEK, Slavoj. **A marioneta e o anão: o Cristianismo entre perversão e subversão**. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Argumentos, 2006, 233 p.

_____. **A visão em paralaxe**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008, 507 p.

_____. **Bem-vindo ao deserto do real!** Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003, 192 p.

_____. **Eles não sabem o que fazem**. O sublime objeto da ideologia. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992, 197 p.

_____. **Em defesa das causas perdidas. Em defesa das causas perdidas**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011, 477 p.

_____. **O mais sublime dos histéricos**. Hegel com Lacan. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, 230 p.

Dissertações, Teses e Relatórios de Pesquisa:

AUGRAS, Monique. *A ordem na desordem. A regulamentação do desfile das escolas de samba e a exigência de "motivos nacionais"*, artigo que integra o relatório da pesquisa **Medalhas e brasões: a história oficial no samba-enredo**.

CUNHA Jr., Milton Reis. **Paraísos e Infernos**. Na poética do enredo escrito de Joãozinho Trinta. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.

LIMA, Fátima Costa de. **Espaços de encontro no teatro e no carnaval**. Florianópolis: Programa de Mestrado em Educação e Cultura, FAED/UDESC, 2003 (Dissertação inédita).

MANTOVANI, Anna. **Cenografia teatral em São Paulo**. Entre a tradição e o novo. São Paulo: Mestrado da ECA-USP, 1986 (Dissertação inédita).

PASSOS, Mara de Sá Martins da Costa. **Exu pede passagem**. SP: PUC/SP, Mestrado em Ciências da Religião, 1998 (Dissertação inédita).

SABINO, José Feres. **Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia (seleção, introdução, tradução e notas)**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2009 (Dissertação inédita).

Artigos de revistas e capítulos de livros:

ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago*, p. 142-147. In: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: Edusp / Iluminuras / Fapesp, 1995.

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. In: **Enciclopédia Enaudi**. Volume 5. Lisboa: Casa da Moeda, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem* (Anexo A); e *Fragmento teológico-político* (Anexo B). Tradução Suzana K. Lages. In *mimeo*.

BHARUCHA, Rustom. *Notes on the invention of tradition*. In: HUXLEY, Michael e WITTS, Noel. **The XXth. Century performance reader**. Nova York: Routledge, 1997.

BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*, p. 11-41. **Travessia - Revista de Literatura**, número 33, agosto-dezembro. Florianópolis: UFSC, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Conhecer desconhecendo: a etnografia do espiritismo no carnaval carioca*, p. 118- 138. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (Org.) **Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, 235 p.

COFRÉ, J.O. *El fenómeno artístico como existencia compleja en la que se dan cita lo ontológico y lo fenomenológico*. In: **Filosofia de la obra de arte**. Santiago de Chile: Universitária, 1990.

Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular. **Revista Estudos Histórico: Intelectuais**, número 32. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) / Fundação Getúlio Vargas (FGV), 2003/2.

DELEUZE, Gilles. *O atual e o virtual*. In: ALLIEZ, Éric. **Deleuze Filosofia Virtual**. Tradução de Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996, 80 p.

FÉLIX, Leilane. *Pós Graduação em figurino de carnaval. História do carnaval*. **Em Movimento**. Rio de Janeiro: Escola de Design da Universidade Estácio de Sá, 2006.

FERNANDES, Cássio da Silva. *Jacob Burkhardt e a preparação para a cultura do Renascimento da Itália*, p. 1-18. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, julho, agosto e setembro de 2006, volume 3, ano III, número 3.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Walter Benjamin's concept of allegory: a paradigm of avantgarde art?* In: **The show and the gaze of theatre: a European perspective**. Iowa City: University of Iowa Press, 1997, p. 275-289.

FOUCAULT, Michel. **Qué es la Ilustración?** (1984) Disponível em http://www.catedras.fsoc.uba.ar/mari/Archivos/HTML/Foucault_ilustracion.htm.

GHETTI, Neuvânia Curty; MARQUES, Andrezza Silva; e MOREIRA, Ângela. *Mirante do Corcovado: significados e mudanças espaciais na busca da sustentabilidade e da preservação deste patrimônio*, p. 28-40. **Cadernos do Proarq**. Rio de Janeiro: FAU – PPG Arquitetura, 2006, volume 10, ano X, 152 p.

GONTIJO, Fábio. *Quem são os simpatizantes? Culturas identitárias homossexuais no Brasil urbano*, p. 1-6. **Informativo Sexualidade, Gênero e Sociedade**. Rio de Janeiro: Instituto de Medicina Social/Programa em Gênero, Sexualidade e Saúde, número 21, ano XI, setembro de 2004.

GOUVEIA, Maria de Fátima Silva. *A história política no campo da história cultural*, p. 25-33. **Revista Regional de História, UEPG**, volume 3, número 1, 1998.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. *Kracauer e os fantasmas da história: reflexões sobre o cinema brasileiro*. **Comunicação, Mídia e Consumo**, volume 6, número 15, p. 129-144. São Paulo, março de 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Tempo e ser*, p. 249-269. In: **Conferências e escritos filosóficos**. Tradução e notas de Enildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 2005b, p. 301.

LIMA, Fátima Costa de. *Luz del fuego, do corpo e da alma. Um exercício de leitura da imagem de Uma Alegoria, de El Greco*. Florianópolis, CEART/UEDESC: Seminário Temático de Semiótica no Ensino das Artes Visuais/Mestrado de Artes Visuais, ministrado por Anamelia Bueno Buoro, maio de 2007.

LIMA FILHO, Henrique Espada. *Sob o domínio da precariedade: escravidão e os significados da liberdade de trabalho no século XIX*, p. 289 a 325. **Topoi**, volume 6, número 11. Rio de Janeiro: julho-dezembro de 2005.

LOPES, Maria Margareth. *Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube... lá no Ceará*. **Revista História, Ciência, Saúde - Manguinhos**, volume III. Rio de Janeiro, março-junho de 1996.

MAGALHÃES, Rosa. *Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube, lá no Ceará...*, p. 237-242. In: **Textos escolhidos de cultura e artes populares**. Rio de Janeiro, volume 6, número 1, 2009.

Manual do Julgador do Grupo Especial. Rio de Janeiro: LIESA, 2006, 34 p.¹¹²³

MEYERHOLD, Vsevolod. *Meyerhold contra el meyerholdismo*, p. 310-328. In: **Meyerhold: textos teóricos**. Tradução de J. Delgado, R. Vicente, V. Cazcarra, J.L. Bello e José Fernandes. Madri: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994, 636 p.

Oficina arquitetura cênica. Projeto resgate e desenvolvimento de técnicas cênicas. Rio de Janeiro: OEA/Funarte/CTAC, 1993, 108 p.

¹¹²³ Também consultados os manuais de 2007, 2008 e 2009.

OITICICA, Hélio. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. Para “iconografia das massas” de Frederico Morais ESDI. 25/03/68.* Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=145&tipo=2>.

OWENS, Craig. *O impulso alegórico: para uma teoria do pós-modernismo*, p. 43-63. **Revista do Centro de História da Cultura da Universidade de Lisboa**. Lisboa, 1989.

PETTA, Rosangela. *Playboy entrevista Joãozinho Trinta*. Revista **Playboy**, ano XXIII, número 271, fevereiro de 1998, p. 29-45.

Regulamento Específico dos Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial da LIESA. Rio de Janeiro: LIESA, 2007, 19 p.

SERRONI, J. C. *Os espaços cênicos*. **Revista da Poiesis**, número 2. Blumenau: Editora da FURB, 1993.

_____. *Cenografia: um novo olhar*. **Percevejo**, número 3, ano 3. Rio de Janeiro: Uni Rio, 1994.

STEINER, George. *Introduction*, p. 7-24. In: BENJAMIN, Walter. **The origin of german tragic drama**. Tradução de John Osborne. Londres/Nova York: Verso, 2003, 252 p.

Textos e notícias em páginas eletrônicas:

AZEVEDO, Raphael e BRAGA, Élcio. *Judeus querem vetar carro alegórico da Viradouro*. **O Dia** <on Line>, 29/01/2008. Disponível em http://odia.terra.com.br/carnaval/htm/judeus_querem_vetar_carro_alegorico_da_viradouro_147801.asp.

BARROS, Paulo. *Conheça a justificativa do novo carro da Viradouro*. **CMI Brasil** - Centro de Mídia Independente, 01/02/2008. Disponível em <http://www.midiaindependente.org/pt/red/2008/02/411063.shtml>.

BENJAMIN, Walter. *Kafka (1934)*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991, 24 pp. Disponível em <http://www.4shared.com>.

BISPO, Cristiano Pinto de Moraes. *Discursos e representações sociais da África nos enredos das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro*. Revista **África e Africanidades**, ano 2, número 6, agosto de 2009. Disponível em http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Discursos_representacoes_sociais_da_Africa_nos_enredos_das_Escolas_de_Samba.pdf.

BLIKSTAD, Karin. *Joãosinho Trinta vem ao Carnaval de SP em busca de apoios*. **Folha.com**, 01/02/2008. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br>.

CALDERÓN DA LA BARCA, Pedro. **La vida es sueño**. Edición Evangelina Rodrigues Quadros. Colección Austral. Disponível em http://www.iesmigueldecervantes.com/publica/biblioteca/calderon_barca_la_vida_es_sueno.pdf.

CARNEIRO, Marcelo. *O rei está só*. Revista **Veja**, número 1891, 9/02/2005, p. 93. Disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx?edicao=1890&pg=08>.

Criador do Carro do DNA deve ganhar prêmio. **Folha.com**, 25/02/2004. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u90598.shtml>.

Do lixo às flores. Entrevista de Joãozinho Trinta a **Leia Brasil**, 1997. Disponível em http://www.leiabrasil.org.br/index.php?leia=depoimentos/depoimento_jaozinho_trinta.

FERRACINI, Renato. *Ação física: afeto e ética*. Disponível em <http://www.renatoferracini.com/home/pos/artigos>.

FILIPPO, Bruno. *Acadêmicos do Samba: Pamplona, o revolucionário tradicional*. Entrevista com Fernando Pamplona. **O Dia** <online>, 26/11/2007. Disponível em http://odia.terra.com.br/carnaval/htm/academicos_do_samba_pamplona_o_revolucionario_tradicional_136924.asp.
_____. *A Beija-Flor, as escolas de samba e os ciclos da vida*. **O Dia <On Line>**, 18/02/2008. Disponível em http://odia.terra.com.br/carnaval/htm/artigo_a_beija_flor_as_escolas_de_samba_e_os_ciclos_da_vida_151861.asp.
_____. *1989: Imperatriz ou Beija-Flor?* **O Dia <on line>**, 07/05/2010. Disponível em http://odia.terra.com.br/portal/odianafolia/hotsite_bruno/html/2010/5/1989_imperatriz_ou_beija_flor_79569.html.
_____. *O carnaval descarnalizado de Paulo Barros*. **O Dia<on line>**, 04/02/2008. Disponível em http://odia.terra.com.br/carnaval/htm/artigo_o_carnaval_descarnalizado_o_de_paulo_barros_149042.asp.

FONSÊCA, Afonso. *A tal dicotomia do samba*. **Academia do samba**, 2007. Disponível em <http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-263.htm>.

FONSECA, Pedro. *Comunidade judaica quer vetar o carro do holocausto*. **Globo.com**, 28/01/2008. In: **Estudos Judaicos**. Disponível em http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/01/28/comunidade_judaica_quer_vetar_carro_do_holocausto_no_carnaval-328384221.asp.
_____. *Escola de samba retira ala Hitler e suástica após protestos*. **Liberdade de Expressão**, 30/01/2008. Disponível em <http://liberdadedeexpressao.multiply.com/journal/item/174>.

FOUCAULT, Michel. *Introdução à vida não fascista*. In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Anti-Édipo**. Capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. Disponível em <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/vidanaofascista.pdf>.

GARBER, Klaus e GAGNEBIN, Jeanne-Marie (Org.). **Dossiê: história e cotidiano em Walter Benjamin**. Revista USP, número 15, setembro/outubro/novembro, São Paulo, 1992. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/15/SUMARIO-15.htm>.

GRANCHI, Renata. *Viradouro muda carro do holocausto*. **Globo.com**. 31/01/2008. Disponível em <http://g1.globo.com/Carnaval2008/0,,MUL282563-9772,00-VIRADOURO+MUDA+CARRO+DO+HOLOCAUSTO.html>.

HANSEN, João Adolfo. *Ler & ver: pressupostos da representação colonial*. Disponível em http://us.geocities.com/ail_br/lerverpressupostos.htm

IERARDO, Estebán. *El Greco. La pintura hacia el éxtasis*. **Galeria El Greco**. Disponível em www.temakel.com/galeriaelgreco.htm.

JAKOBSKIND, Mário Augusto. *Holocausto, A vida é bela e a Viradouro*, 04/02/2008. **Observatório da Imprensa**. Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=471JDB009>.

Joãosinho Trinta. Verbete do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/joaosinho-trinta/biografia>.

Justiça proíbe carro alegórico que faz alusão ao Holocausto, no Rio. **Folha.com**, 31/01/2008. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u368623.shtml>.

La Vita è Bella, direção de Roberto Benigni. Itália, 1997. Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/vida-e-bela/>

LEAL, Mara L. *Tirando a máscara: a questão racial nas artes cênicas*. V Congresso ABRACE - Associação Brasileira das Artes Cênicas, Belo Horizonte, 2008. Disponível em <http://portalabrace.org/memorial/?p=892>.

MENDONÇA, Alba Valéria. *Debaixo de chuva, Banda de Ipanema encerra folia em ritmo de frevo*. **Globo.com**, 05/03/2011. Disponível em <http://g1.globo.com/carnaval/2011/noticia/2011/03/debaixo-de-chuva-banda-de-ipanema-encerra-folia-em-ritmo-de-frevo.html>.

_____. *Liminar proíbe Viradouro de desfilar com carro do holocausto*. **Globo.com**, 31/01/2008. Disponível em <http://g1.globo.com/Carnaval2008/0,,MUL281936-9772,00.html>.

Monobloco fecha o carnaval carioca com a presença de 500 mil pessoas. **R7 Notícias**, 13/03/2011. Disponível em <http://noticias.r7.com/carnaval-2011/ultimas-noticias/rio-de-janeiro/monobloco-fecha-carnaval-carioca-com-a-presenca-de-500-mil-pessoas-20110313.html>.

MONTEIRO, Marcelo. *Bandido sangue bom*, 11/12/2002. Disponível em <http://www.favelatemmемoria.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=3&tpl=printerview&sid=4>.

NANCY, Jean Luc. *La desconstrucción del cristianismo*, 1-19 pp. Traducción de Alejandro Madrid Zan. **Escuela de Filosofía Universidad de ARCIS**. Disponível em, www.philosophia.cl.

NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, número 25, 1997, 71-81 pp.; e **Estudos Avançados [on line]**, volume 18, número 50, São Paulo, janeiro-abril de 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a19v1850.pdf>.

O Carnaval Carioca III. Rio de Janeiro: **Departamento Cultural da LIESA**, 2003, p. 3. Disponível em *pdf* pelo Centro de Memória da LIESA.

O criador genial contou histórias desses e de outros carnavais! Entrevista ao vivo com Joãozinho Trinta, 30/02/2006. Disponível em <http://videochat.globo.com>.

Paulo Barros. Entrevista do Projeto Produção Cultural Brasil no estúdio Cine & Vídeo, São Paulo, 24/06/2010. Disponível em <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-paulo-barros.html>.

PETRY, André. *A religião faz mal ao mundo*. Entrevista com Sam Harris. Revista **Veja**, número 2040, 26/12/2007, 84-85 pp. Disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>.

PORFIRO, André Luiz. *Mesmo proibido, olhai por nós*. Comunicação apresentada no GT Religiosidades da Diáspora Africana, no **4º Encontro Anual do Instituto Hemisférico de Performance e Política**. Nova York, 11-19 de julho de 2003. Disponível em <http://www.hemisphericinstitute.com>.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre as ciências**. Porto, Portugal: Afrontamento, 1988, 22 pp. Disponível em <http://xa.yimg.com/kq/groups/25612829/584852279/name/Boaventura+-+um+discurso+sobre+a+ci%C3%A2ncia.pdf>.

SCHÄFER, Jörgen. *Literary machines made in Germany. German proto-cybertexts from the baroque era to the present*. Disponível em <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/77.pdf>.

SHAKESPEARE, William. **Ricardo III**. Tradução de Carlos A. Nunes. Publicação *eBooksBrasil.com*. Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/ricardoiii.html>.

SOARES, Pedro. *Carnaval: sexo censurado no sambódromo*. **Folha de Londrina**, 21/02/2004. Disponível em http://www.bonde.com.br/folhadelondrina/?id_folha=2-1--4251-20040221.

TRISTÃO, José Américo Martelli e Virgínia Talaveira Valentini. *Responsabilidade social empresarial: o projeto “Do Lixo Às Flores”*. Pesquisa em debate, edição 9, volume 5, número 2, julho-dezembro, 2008. Disponível em http://www.pesquisaemdebate.net/docs/pesquisaEmDebate_9/artigo_2.pdf.

VIEIRA, Cláudio. *Joãosinho dos trinta carnavais*. Jornal **O Dia**, 11/01/2004.

Viradouro levará para a avenida carro sobre o holocausto. **Tribuna On Line**, 30/01/2008. In: **Estudos Judaicos**. Disponível em <http://estudosjudaicos.blogspot.com/2008/01/viradouro-levar-para-avenida-carro.html>.

WALKER, Janet. *O paradoxo traumático:documentários, ficções históricas e eventos passados cataclísmicos*. Tradução de Tradução de Fernando Simão Vugman. **Ilha do Desterro**, Revista de Língua Inglesa, Literatura em Inglês e Estudos Culturais, número 32, 1997. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewArticle/8434>.

Páginas eletrônicas:

<http://carnaval.globo.com>

<http://diariodorio.com>.

<http://educacao.uol.com.br/biografias>

<http://liesa.globo.com>

<http://oglobo.globo.com>

<http://paulo.centrorio.blog.uol.com.br>.

http://us.geocities.com/ail_br/lerverpressupostos.htm

<http://veja.abril.com.br/acervodigital>

<http://zerohora.clicrbs.com.br>

www.anpocs.org.br/portal/publicacoes

www.academiadosamba.com.br

www.academicosdogranderio.com.br

www.apoteose.com.

www.beijaflor.com.br

www.camara.rj.gov.br.

www.carnavaldobrasil.com.br

www.corcovado.com.br

www.dicionariompb.com.br

www.folhaonline.com.br

www.greestaciodesa.com.br/site_2007/

www.gresportela.com.br

www.historia.uff.br/nupehc

www.imperatrizleopoldinense.com.br

www.leiabrasil.org.br

www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/

www.neguinhodabeijaflor.com.br
www3.pucminas.br/imagedb
www.revistaprisma.com.br
www.riocarnaval.kit.net
www.salgueiro.com.br
www.sambando.com.br
www.scielo.br
www.temakel.com/galeriaelgreco.htm
www.tvcultura.com.br
www1.folha.uol.com.br/folha/
www.unidosdatijuca.com.br
www.unidosdoviradouro.com.br
www.uva.br/revistaemmovimento
www.zerrenner.fot.brwallpapersrz239

Postagens no Youtube (www.youtube.com)

Desfile de Ratos e Urubus larguem a minha Fantasia!, Beija-Flor, 1989:

Beija-Flor 89 Ratos e Urubus larguem a minha fantasia Parte 1, postado por carnavalaovivo, 9m48s.

Beija Flor 89 Ratos e Urubus larguem a minha Fantasia! Parte 2, postado por carnavalaovivo, 9m47s.

BEIJA-FLOR – Do lixo ao luxo – Ratos e Urubus (1989), postado por BAUDATV, 5m04s.

Beija-Flor - Ratos e Urubus Larguem a Minha Fantasia, postado por Kaliipso, 3m54s.

CARNAVAL COMPLETO BEIJA FLOR 1989 MANCHETE, postado por carnavalcompleto, 8m01s.

Desfile de Vamos vestir a camisinha, meu amor, Grande Rio, 2004:

Grande Rio 2004 - Vamos vestir a camisinha meu amor, postado por carnavalaovivo, 4m08s.

CARNAVAL COMPLETO GRANDE RIO 2004 GLOBO, postado por carnavalcompleto, 6m44s.

Desfile de É de arrepiar!, Acadêmicos da Grande Rio, 2008:

Viradouro 2008 - "É de arrepiar", postado por Kaliipso, 6m39s.

VIRADOURO 2008 - Parte 2, postado por Kaliipso, 33m11s.

Entrevista de Laila sobre autoria do Cristo Mendigo:

Laila e a ideia do Cristo tapado – Beija Flor 1989, postado por jmrdriguezrodriguez em 10/10/2009, 8m30s.

Sobre o incêndio do Carro do Demônio da Unidos da Tijuca, 2007:

Fogo no carro da Tijuca, postado por duequed, 1m01s.

Tijuca Carnaval 2007 Incêndio no Desfile das Campeãs Rio, postado por carnavaoavivo, 5m05s.

Montagens de vídeos religiosos contrários à alegoria do Demônio:

O Diabo perde a graça na Sapucaí, postado por JCBarreto, 2m11s.

Deus humilha o diabo no carnaval, postado por DNDZJJ, 1m50s.

Desfiles completos em cópia audiovisual:

Beija-Flor (1989)

Grande Rio (2004)

Unidos da Tijuca (2004)

Viradouro (2007; 2008)

Desfile assistido ao vivo: Grande Rio (2010)

ANEXOS

Tabela A1. Desempenho da Beija-Flor no grupo principal das escolas de samba (1984-2010)

Colocação	Quantas vezes	Somatória	% do total	Anos
1º lugar	6	6	22%	1998, 2003, 2004, 2005, 2007 e 2008
2º lugar	9	15	33%	1985, 1986, 1989 ¹¹²⁴ , 1990, 1999, 2000, 2001, 2002 e 2009
3º lugar	6	21	22%	1984, 1988, 1993, 1995, 1996 e 2010
4º lugar	4	25	15%	1987, 1991, 1994 e 1997
5º lugar	1	26	4%	2005
7º lugar	1	27	4%	1992
Total	27	27	100%	1984-2010

Fonte: www.liesa.globo.com, página eletrônica da Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro

¹¹²⁴ Neste ano a Beija-Flor desfilou com *Ratos e urubus, larguem a minha fantasia!*.

Tabela A2. Colocações da Beija-Flor antes de Joãozinho Trinta (1954-1975)

Ano	Colocação	Grupo	Título do enredo e do samba enredo
1954	Campeã	2	O Caçador de Esmeraldas
1955	6º	1	Páginas de Ouro da Poesia Brasileira
1956	12º	1	O Gaúcho
1957	10º	1	Riquezas do Brasil
1958	10º	1	Exaltação às Forças Armadas
1959	9º	1	Copa do Mundo
1960	10º	1	Regência
1961	8º	1	Brasília
1962	Vice-Campeã	1	Dia do Fico
1963	10º	1	Peri Ceci
1964	12º	2	Café, Riqueza do Brasil
1965	3º	3	Lei do Ventre Livre
1966	3º	3	Fatos que Culminaram com a Independência do Brasil
1967	Vice-Campeã	3	A Queda da Monarquia
1968	9º	2	Exaltação a José Alencar
1969	10º	2	O Pacote do Exílio
1970	6º	2	Rio, Quatro Séculos de Glória
1971	7º	2	Carnaval, Sublime Ilusão
1972	6º	2	Bahia do Meus Amores
1973	Vice-Campeã	2	Educação Para o Desenvolvimento
1974	7º	1	Brasil Ano 2000
1975	7º	1	O Grande Decênio

Fontes: www.apoteose.com, www.beijaflor.com.br e www.dicionariompb.com.br (Dicionário Cravo Alvim da Música Popular Brasileira).

Tabela A3. Classificação no desfile das escolas de samba do Grupo A, 1989

Colocação	Escola de samba ¹¹²⁵	Título do enredo e do samba enredo
1ª	Imperatriz Leopoldinense	Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós
2ª	Beija-Flor	Ratos e urubus, larguem a minha fantasia!
3ª	União da Ilha	Festa profana
4ª	Vila Isabel	Direito é direito
5ª	Salgueiro	Templo Negro, em tempo de consciência negra
6ª	Portela	Achado não é roubado
7ª	Mocidade Independente	Elis, um trem chamado emoção
8ª	Unidos da Tijuca	De Portugal à Bienal, no país do carnaval
9ª	Estácio de Sá	Um, dois, feijão com arroz
10ª	Império Serrano	Jorge Amado – Axé Brasil
11ª	Mangueira	Trinca de reis
12ª	Caprichosos de Pilares	O que é bom todo mundo gosta
13ª	São Clemente	<i>Made in Brazil</i> , yes nós temos banana
14ª	Unidos do Cabuçu	Milton Nascimento, sou do mundo, sou de Minas Gerais
15ª	Unidos da Ponte	Vida que te quero vida
16ª	Tradição	Rio, samba, amor e tradição
17ª	Arranco do Engenho de Dentro	Quem vai querer
18ª	Unidos do Jacarezinho	Mitologia, astrologia, horóscopo, uma benção para o carnaval brasileiro

Fontes: www.apoteose.com, www.beijaflor.com.br e dicionariompb.com.br (Dicionário Cravo Alvim da Música Popular Brasileira).

¹¹²⁵ Agrega-se a todos os nomes de escolas de samba, no início, a sigla G.R.E.S., que significa Grêmio Recreativo Escola de Samba, como tradicionalmente se denominam, uma a uma, estas associações. Fonte: <http://liesa.globo.com> e www.academiadosamba.com.br.

Tabela A4. Colocações da Beija-Flor depois de Joãozinho Trinta¹¹²⁶ (1993-2010)

Ano	Colocação	Título do enredo e do samba enredo	Carnavalesco
1993	3 ^a	Uni, duni, tê, a Beija-Flor escolheu, é você!	Maria Augusta Rodrigues
1994	5 ^a	Margaret Mee, a dama das bromélias	Milton Cunha
1995	3 ^a	Bidu Sayão e o canto de cristal	Milton Cunha
1996	3 ^a	Aurora do povo brasileiro	Milton Cunha
1997	4 ^a	A Beija-Flor é festa na Sapucaí!	Milton Cunha
1998	Campeã ¹¹²⁷	Pará, o mundo místico dos Caruanas, nas águas do Patu-Anu	Comissão de carnaval
1999	Vice-Campeã	Araxá, lugar alto onde primeiro se avista o sol	Comissão de carnaval
2000	Vice-Campeã	Brasil, um coração que pulsa forte. Pátria de todos ou terra de ninguém?	Comissão de carnaval
2001	Vice-Campeã	A saga de Agotime – Maria Mineira Naê	Comissão de carnaval
2002	Vice-Campeã	O Brasil dá o ar da sua graça. De Ícaro a Ruben Berta, o ímpeto de voar	Comissão de carnaval
2003	Campeã	O povo conta a sua História. Saco vazio não pára em pé, a mão que faz a guerra faz a paz	Comissão de carnaval
2004	Campeã	Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa... Que alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz	Comissão de carnaval
2005	Campeã	O vento corta as terras dos pampas. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito guarani. Sete Povos na fé e na dor... Sete Missões de amor	Comissão de carnaval
2006	5 ^a	Poços de Caldas derrama sobre a terra suas águas milagrosas. Do caos inicial à explosão da vida, água, a nave-mãe da existência	Comissão de carnaval
2007	Campeã	África: do berço real à Corte brasileira	Comissão de carnaval
2008	Campeã	Macapaba: equinócio solar, viagens fantásticas ao meio do mundo	Comissão de carnaval
2009	Vice-campeã	No chuveiro da alegria, quem banha o corpo lava a alma na folia	Comissão de carnaval
2010	3 ^o	Brilhante ao sol do novo mundo, Brasília: do sonho à realidade, a capital da esperança	Comissão de carnaval

Fontes: www.apoteose.com, www.beijaflor.com.br, www.dicionariompb.com.br (Dicionário Cravo Alvim da Música Popular Brasileira).

¹¹²⁶ Todos os desfiles ocorreram no Grupo Especial.

¹¹²⁷ Juntamente com a Estação Primeira de Mangueira.

*Tabela A5. Os desfiles de Joãozinho Trinta, de 1965 a 2004*¹¹²⁸

Ano	Colocação no concurso	Escola de samba	Título do enredo e do samba enredo
Trabalhou desde 1964 como aprendiz de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues no Salgueiro			
1971	Campeã	Salgueiro	Festa para um rei negro ¹¹²⁹
1972	5º lugar	Salgueiro	Minha madrinha, Mangueira querida ¹¹³⁰
1973	3º lugar	Salgueiro	Eneida, amor e fantasia ¹¹³¹
1974	Campeã	Salgueiro	O rei da França na ilha da assombração ¹¹³²
1975	Campeã	Salgueiro	O segredo das minas do rei Salomão ¹¹³³
1976	Campeã	Beija-Flor	Sonhar com rei dá leão
1977	Campeã	Beija-Flor	Vovó e o rei da Saturnália na corte egípciana
1978	Campeã	Beija-Flor	A criação do mundo na tradição nagô
1979	Vice-Campeã	Beija-Flor	O paraíso da loucura
1980	Campeã ¹¹³⁴	Beija-Flor	O sol da meia-noite, uma viagem ao país das maravilhas
1981	Vice-Campeã	Beija-Flor	A oitava das sete maravilhas do mundo
1982	Vice-Campeã	Beija-Flor	O olho azul da serpente
1983	Campeã	Beija-Flor	A grande constelação das estrelas negras
1984	3º lugar	Beija-Flor	O gigante em berço esplêndido
1985	Vice-Campeã	Beija-Flor	A Lapa de Adão e Eva
1986	Vice-Campeã	Beija-Flor	O mundo é uma bola
1987	4º lugar	Beija-Flor	As mágicas luzes da ribalta
1988	3º lugar	Beija-Flor	Sou do rei do Egito a liberdade
1989	Vice-Campeã	Beija-Flor	Ratos e urubus, larguem a minha fantasia!

¹¹²⁸ Nesta página e na seguinte.

¹¹²⁹ Assina o desfile com outros três carnavalescos: Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Maria Augusta.

¹¹³⁰ Não lidera este carnaval, que é assinado por Fernando Pamplona. Aparece de novo como integrante da equipe.

¹¹³¹ Último carnaval de Pamplona no Salgueiro.

¹¹³² Assina, com Maria Augusta, este desfile como carnavalesco principal.

¹¹³³ A partir deste ano, assina todos os desfiles como único carnavalesco.

¹¹³⁴ Juntamente com Portela e Imperatriz Leopoldinense.

Continuação da *Tabela A5. Os desfiles de Joãozinho Trinta (1965-2004)*

1990	Vice-Campeã	Beija-Flor	Todo mundo nasceu nu
1991	4º lugar	Beija-Flor	Alice no Brasil das maravilhas
1992	7º lugar	Beija-Flor	Há um ponto de luz na imensidão
1993	Sofreu uma isquemia e não participou do desfile das escolas de samba no carnaval		
1994	3º lugar	Viradouro	Tereza Benguela – uma rainha negra no Pantanal
1995	8º lugar	Viradouro	O rei e os três espantos de Debret
1996	13º lugar	Viradouro	Aquarela do Brasil ano 2000
1997	Campeã	Viradouro	Trevas! Luz! A explosão do universo
1998	5º lugar	Viradouro	O Orfeu negro do carnaval
1999	3º lugar	Viradouro	Anita Garibaldi, heroína das sete magias
2000	3º lugar	Viradouro	Brasil, visões de paraísos e infernos
2001	6º lugar	Grande Rio	Gentileza “x”, O profeta do fogo
2002	7º lugar	Grande Rio	Os papagaios amarelos nas terras encantadas do Maranhão
2003	3º lugar	Grande Rio	O nosso Brasil que vale
2004	10º lugar	Grande Rio	Veste a camisinha, meu amor!

Fontes: www.apoteose.com, www.beijaflor.com.br

Tabela A6. Modificações nos grupos de desfile (1984 a 2010)

Ano	Grupos ¹¹³⁵	Escolas	Promovidas ¹¹³⁶	Rebaixadas
1984	1-A	14	PORTELA e MANGUEIRA	Unidos da Tijuca e Unidos da Ponte ¹¹³⁷
	1-B	12	Unidos do Cabuçu, Acadêmicos de Santa Cruz, Em Cima da Hora e São Clemente	Paraíso do Tuiuti e Império do Marangá
	2-A	11	Arranco do Engenho de Dentro e Unidos de Padre Miguel ¹¹³⁸	Unidos do Uraiti e Acadêmicos do Cachambi
	2-B	06	União de Vaz Lobo e Sereno de Campo Grande	
1985	1-A	16	MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL	Acadêmicos de Santa Cruz, São Clemente e Em Cima da Hora
	1-B	10	Unidos da Ponte e Unidos da Tijuca	Unidos de Bangu, Arrastão de Cascadura, Lins Imperial e Unidos de Padre Miguel
	2-A	12	Independentes de Cordovil e Unidos de Jacarepaguá	Mocidade Unida de Jacarepaguá, Unidos de Nilópolis, Império de Marangá e Sereno de Campo Grande
	2-B	07	Tradição e União da Rocha Miranda	
1986	1-A	15	ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA	Unidos da Tijuca
	1-B	09	Unidos do Jacarezinho e São Clemente	União de Jacarepaguá
	2-A	12	Tradição e Lins Imperial	União de Rocha Miranda, Unidos de Manginhos e Foliões de Botafogo
	2-B	09	Império do Marangá, Grande Rio, Unidos de Nilópolis e Unidos de Cosmos	
1987	1 ¹¹³⁹	12	ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA	Unidos de Jacarezinho e Império da Tijuca
	2	09	Unidos da Tijuca e Tradição	Em Cima da Hora
	3	12	Paraíso de Tuiuti e Tupy de Brás de Pina	Unidos de Vila Tereza e Unidos de Cosmos
	4	11	Mocidade Unida de Jacarepaguá e Acadêmicos de Cubango	
1988	1	14	UNIDOS DE VILA ISABEL	
	2	10	Arrancos de Engenho de Dentro e Unidos do Jacarezinho ¹¹⁴⁰	
	3	11	Arrastão de Cascadura e Em Cima da Hora	
	4	09	Leão de Nova Iguaçu e Unidos do Viradouro	

¹¹³⁵ Por ordem decrescente de importância: do grupo das melhores escolas para o grupo das escolas mais fracas e ingressantes. Note-se que não há acesso no grupo mais forte, pois esta é a máxima posição que uma escola de samba pode alcançar. Pelo motivo oposto, não há escolas rebaixadas no último grupo.

¹¹³⁶ Listadas por ordem de classificação, da melhor para a pior. As exceções serão informadas em Notas de Rodapé específicas.

¹¹³⁷ O critério era rebaixar a pior de cada dia de desfile, domingo e segunda-feira.

¹¹³⁸ As duas escolas empataram em primeiro lugar.

¹¹³⁹ Neste ano se modificou a denominação dos grupos: de 1-A, 1-B, 2-A e 2-B, passaram a se denominar simplesmente Grupos 1, 2, 3 e 4.

¹¹⁴⁰ As duas escolas receberam a mesma pontuação geral, mas desempatarem na nota do quesito Harmonia.

1989	1	18	IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE	Unidos da Ponte, Tradição, Arranco do Engenho de Dentro e Unidos do Jacarezinho ¹¹⁴¹
	2	10	Acadêmicos de Santa Cruz e Lins Imperial	Império da Tijuca, Arrastão de Cascadura, Em Cima da Hora e Tupy de Brás Pina
	3	11	Unidos da Viradouro e Acadêmicos da Grande Rio ¹¹⁴²	Império do Marangá, Unidos do Bangu, Unidos de Padre Miguel e Unidos de Nilópolis
	4	07	União de Rocha Miranda, Unidos da Vila Santa Tereza e Unidos de Manguinhos	Unidos de Cosmos e Acadêmicos do Cachambi
	Acesso ¹¹⁴³	10	Acadêmicos da rocinha, Unidos do Campinho, Difícil é o Nome e Boêmios de Inhaúma	
1990	Especial ¹¹⁴⁴	16	MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL	Acadêmicos de Santa Cruz e Unidos do Cabuçu
	1	10	Unidos do Viradouro e Acadêmicos do Grande Rio	
	2	12	Leão de Nova Iguaçu e Império da Tijuca	
	3	10	Acadêmicos da Rocinha e Unidos do Campinho	Unidos de Padre Miguel (não desfilou)
	Acesso	09 ¹¹⁴⁵	Vizinha Faladeira e Unidos da Vila Kennedy	
1991	Especial	16	MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL	São Clemente, Lins Imperial, Acadêmicos do Salgueiro e Acadêmicos do Grande Rio
	1	12	Tradição e Leão de Nova Iguaçu	Paraíso do Tuiuti ¹¹⁴⁶
	2	12	Acadêmicos da Rocinha e Unidos do Campinho	União de Rocha Miranda
	3	10	Canários das Laranjeiras e Unidos da Vila Kennedy	Boêmios de Inhaúma
	Acesso	08	Unidos da Villa Rica e Boi da Ilha do Governador	

¹¹⁴¹ Neste ano, o regulamento do Grupo 1 decidiu que cinco escolas seriam rebaixadas ao Grupo 2 e apenas a campeã do Grupo 2 teria acesso ao Grupo 1. A Lins Imperial, vice-campeã do Grupo 2, entrou com ação na justiça reivindicando seu acesso ao Grupo 1 e venceu a causa. Por isso, apenas quatro do Grupo 1 acabaram por descer ao Grupo 2 em decisão da Liesa que atendeu a questões de equilíbrio numérico de escolas no Grupo 1, cuja quantidade resulta quase sempre em número par.

¹¹⁴² Antes denominada apenas Grande Rio.

¹¹⁴³ Em 1989, foi criado o Grupo de Acesso pela Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, entidade que tradicionalmente dispõe os regulamentos dos grupos mais fracos. Esta associação é composta por escolas de samba recém-formadas que desejam participar oficialmente dos desfiles. Estas escolas desfilam sem subsídios da Riotur. Pelo regulamento dos desfiles, as 2 últimas classificadas no Grupo 4 descem e as 2 primeiras do Grupo de Acesso sobem. Excepcionalmente, em 1989, subiram 4 do Acesso.

¹¹⁴⁴ Em 1990, se nomeou por primeira vez o grupo mais forte como Grupo Especial, denominação que permanece até hoje, 2011.

¹¹⁴⁵ Uma das escolas de samba deste grupo, Acadêmicos do Cachambi, não desfilou. Na prática, então, apenas 8 escolas integraram o Grupo de Acesso de 1990..

¹¹⁴⁶ Em 1991, a Acadêmicos de Santa Cruz desfilou sem luz nem amplificação de som, pois faltou energia elétrica durante o seu desfile. Não foi julgada, portanto não recebeu pontuação; mas foi mantida no Grupo Especial por ganho de causa que impetrou na justiça contra seu rebaixamento. A escola se valeu de um antecedente: em 1983, o mesmo havia acontecido com a Caprichoso de Pilares, que foi mantida no Grupo 1. A partir deste incidente, o regulamento dos desfiles estabeleceu que, mesmo com falta de luz, as escolas devem continuar seu desfile. Para que possa ser feito o julgamento, os jurados devem descer para a pista a fim de melhor observar os quesitos a julgar.

1992	Especial	15	ESTÁCIO DE SÁ	Leão de Nova Iguaçu, Tradição e Acadêmicos de Santa Cruz
	1	14	Acadêmicos do Grande Rio e Unidos da Ponte	Independentes de Cordovil e Unidos de Campinho
	2	12	Arrastão da Cascadura, Acadêmicos de Cubango e Mocidade Unida de Jacarepaguá	Unidos da Vila Kennedy e União de Vaz Lobo.
	3	10	Vizinha Faladeira, Unidos da Villa Rica e Difícil é o Nome	Unidos do Uraiti e União de Rocha Miranda
	Acesso	09	Acadêmicos de Vigário Geral, Mocidade de Vasconcelos, Boêmios de Inhaúma, Mocidade de Vicente Carvalho e Imperial de Morro Agudo	União de Campo Grande e Unidos de Cosmos (eliminadas)
1993	Especial	14	ACADÊMICOS DO SALGUEIRO	Nenhuma escola foi rebaixada
	1	16	Tradição e Império Serrano	Mocidade Unida de Jacarepaguá
	2	12	Unidos da Villa Rica, Canários das Laranjeiras e Independentes de Clodovil	Unidos da Vila Santa Tereza
	3	12	Boi da Ilha do Governador, Acadêmicos de Vigário Geral e Boêmios de Inhaúma	União de Vaz Lobo, Imperial de Morro Agudo e Unidos da Matriz
	Acesso	09 ¹¹⁴⁷	Flor da Mina do Andaraí, Mocidade Unida de Santa Marta ¹¹⁴⁸ , Acadêmicos de Dendê, Acadêmicos da Abolição e Balanço de Lucas	
1994	Especial	16	IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE	
	1	16	Unidos da Villa Rica e São Clemente	
	2	12	Difícil é o Nome, Vizinha Faladeira e Em Cima da Hora e Mocidade Unida de Jacarepaguá	Tupy de Brás Pina e Boêmios de Inhaúma ¹¹⁴⁹
	3	12	Acadêmicos do Dendê, Mocidade Unida de Santa Marta, Balanço de Lucas, Acadêmicos da Abolição, Foliões de Botafogo, Unidos da Vila Kennedy e Império do Marangá.	Unidos da Vila Santa Tereza
	Acesso	10	Alegria da Zona Sul, Unidos do Porto da Pedra, Renascer de Jacarepaguá, Imperial de Morro Agudo, Inocentes de Belford Roxo e União de Rocha Miranda ¹¹⁵⁰	

¹¹⁴⁷ Na prática, apenas 8 escolas compuseram este grupo, pois a Unidos do Uraiti não desfilou; entretanto, ela não foi eliminada, pois estava na lista das escolas de samba do Grupo de Acesso do ano seguinte, 1994, quando tampouco desfilou.

¹¹⁴⁸ As duas empataram em 1º lugar.

¹¹⁴⁹ Apesar de terem resultado em 4º e 9º lugar, respectivamente, estas 2 escolas foram rebaixadas. O motivo foi uma reordenação, esclarecida nas próximas N.de R.

¹¹⁵⁰ Destas escolas, a Unidos do Porto da Pedra, a Renascer de Jacarepaguá, os Inocentes de Belford Roxo e a União de Rocha Miranda foram convidadas ao Grupo A de 1995.

1995 ¹¹⁵¹	Especial	18	IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE	São Clemente e Unidos da Villa Rica
	A	19	Unidos do Porto da Pedra e Império da Tijuca	Unidos do Jacarezinho, Difícil é o Nome, Leão de Nova Iguaçu, Unidos de Lucas, Lins Imperial, Arranco do Engenho de Dentro, Independentes de Cordovil, Mocidade Unida de Jacarepaguá e Canários das Laranjeiras
	B	15	Acadêmicos do Dendê, Acadêmicos do Vigário Geral e Acadêmicos da Abolição ¹¹⁵²	Unidos da Vila Kennedy, Paraíso do Tuiuti, Boi da Ilha do Governador, Foliões de Botafogo e Mocidade Unida do Santa Marta
	1	06	Unidos de Bangu ¹¹⁵³	-
	2	06	-	-
1996 ¹¹⁵⁴	Especial	18	MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL	Caprichosos de Pilares, Tradição, Império da Tijuca e Unidos da Ponte
	A	10 ¹¹⁵⁵	Acadêmicos de Santa Cruz e Acadêmicos da Rocinha	Arrastão de Cascadura, Acadêmicos do Engenho da Rainha, Acadêmicos do Cubango e Unidos da Villa Rica
	B	12	Arranco do Engenho de Dentro e Acadêmicos do Dendê	Leão de Nova Iguaçu, Acadêmicos da Abolição, Independentes de Cordovil e Mocidade Unida de Jacarepaguá
	C	12	Boi da Ilha do Governador e Mocidade de Vicente de Carvalho	Boêmios de Inhaúma, Tupy de Brás de Pina, Unidos de Padre Miguel e União de Vaz Lobo
	D	12	Unidos de Campinho e Inocentes de Belford Roxo	Unidos do Uraiti, Unidos de Manguinhos, Acadêmicos do Cachambi e União de Rocha Miranda
	E	06	Alegria da Zona Sul e Acadêmicos do Sossego	

¹¹⁵¹ O descontentamento geral com o resultado dos concursos levou à criação da LIESGA, associação com o objetivo principal de administrar a 2ª e a 3ª divisão das escolas de samba cariocas, respectivamente os Grupos A e B do ano de 1995, único ano em que esta entidade existiu. Neste ano, o antigo Grupo 1 tornou-se Grupo A; o Grupo 2 veio a ser o Grupo B; o grupo 3 passou a ser denominado Grupo 1 e o Grupo de Acesso, Grupo 2. A classificação dos desfiles de 1995 ignorou as normas a fim de reordenar os desfiles a partir de 1996 em novo padrão classificatório.

¹¹⁵² Passou ao Grupo B no ano seguinte, 1996.

¹¹⁵³ Passou ao Grupo E no ano seguinte, 1996.

¹¹⁵⁴ A partir de 1996, os grupos A e B voltaram às mãos da AESCRJ – Associação das Escolas de Samba do Carnaval do Rio de Janeiro – assim como os outros grupos mais fracos do que estes. O Grupo Especial continuou sendo administrado pela LIESA – Liga as Escolas de Samba. Neste ano, então, foram mais uma vez modificadas as nomenclaturas dos grupos do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro: de Especial, A, B, 1 e 2 passaram a Especial, A, B, C, D, e E.

¹¹⁵⁵ Na prática foram nove escolas na avenida, pois Unidos da Villa Rica não desfilou.

1997	Especial	16	UNIDOS DO VIRADOURO	Estácio de Sá, Acadêmicos de Santa Cruz, Império Serrano e Acadêmicos da Rocinha
	A	10	Tradição e Caprichosos de Pilares	Unidos do Cabuçu, Arranco do Engenho de Dentro, Acadêmicos do Dendê e Vizinha Faladeira
	B	12	Lins Imperial e Acadêmicos do Cubango	Boi da Ilha do Governador, Dificil é o Nome, Mocidade de Vicente de Carvalho e Unidos de Lucas
	C	12	Paraíso do Tuiuti e Mocidade Unida do Santa Marta	Imperial de Morro Agudo, Independentes de Cordovil, Flor da Mina do Andaraí e Unidos de Campinho (as duas, eliminadas por não desfilarem)
	D	12	Acadêmicos do Sossego e Alegria da Zona Sul	Tupy de Brás de Pina, Boêmios de Inhaúma, Nação Rubro-Negra e União de Vaz Lobo
	E	08 ¹¹⁵⁶	Mocidade Independente de Inhaúma e Acadêmicos do Cachambi ¹¹⁵⁷ ; Arrastão de São João, União de Guaratiba e Unidos do Uraiti	
1998	Especial	14	ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA e BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS	Unidos da Tijuca e Unidos do Porto da Pedra
	A	10	Império Serrano e São Clemente	Acadêmicos da Rocinha e Lins Imperial
	B	12	Unidos do Jacarezinho, U. da Villa Rica e U. do Cabuçu	Acadêmicos do Dendê e Mocidade Unida do Santa Marta
	C	12	Inocentes de Belford Roxo, Boi da Ilha do Governador e Acadêmicos do Sossego	Mocidade de Vicente de Carvalho e Acadêmicos da Abolição
	D	12	União de Jacarepaguá, Mocidade Independente de Inhaúma e Unidos do Anil	Império do Marangá e Unidos do Uraiti
	E	05	Boêmios de Inhaúma, União de Vaz Lobo e Tupy de Brás Pina	Unidos de Bangu (eliminada porque não desfilou)
	Avaliação	06	Unidos do Valéria, União do Parque Curicica, Unidos do Cabral, Infantes da Piedade e Sereno do Campo Grande	Unidos de Cosmos (eliminada porque foi reprovada)
1999	Especial	14	IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE	Império Serrano e São Clemente
	A	11	Unidos da tijuca e Unidos do Porto da Pedra	Unidos da Ponte e Unidos da Villa Rica
	B	12	Acadêmicos da Rocinha, Inocentes de Belford Roxo e Paraíso do Tuiuti	Vizinha Faladeira, Acadêmicos de Vigário Geral e Canários das Laranjeiras
	C	12	Leão de Nova Iguaçu, União de Jacarepaguá, Unidos de Lucas e Foliões de Botafogo	Unidos do Anil, Alegria da Zona Sul e Acadêmicos do Dendê (eliminada porque não desfilou)
	D	12	Renascer de Jacarepaguá, Boêmios de Inhaúma, Arrastão de São João e Unidos de Padre Miguel	Acadêmicos da Abolição, União de Vaz Lobo e Mocidade de Vicente Carvalho
	E	06	União do Parque Curicica, Sereno de Campo Grande, Unidos do Cabral e Infantes da Piedade	Império do Marangá (eliminada por pontuação negativa)

¹¹⁵⁶ Na prática foram apenas sete na avenida, pois uma das escolas não desfilou: União de Rocha Miranda.

¹¹⁵⁷ As duas primeiras empatadas em primeiro lugar.

2000	Especial	14	IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE	Unidos de Vila Isabel e Unidos do Porto da Pedra
	A	12	Império Serrano e Paraíso do Tuiuti	Acadêmicos da Rocinha, Unidos do Jacarezinho, Acadêmicos de Cubango e Unidos do Cabuçu
	B	12	Leão de Nova Iguaçu, Unidos da Ponte, Unidos da Villa Rica e Boi da Ilha do Governador	Acadêmicos do Sossego, Unidos de Lucas, Acadêmicos do Engenho da Rainha e Arrastão de Cascadura
	C	12	Unidos a Vila Kennedy, Renascer de Jacarepaguá, Difícil é o Nome e Vizinha Faladeira	Mocidade Unida de Jacarepaguá, Boêmios de Inhaúma, Arrastão de São João e Acadêmicos de Vigário Geral
	D	12	Alegria da Zona Sul, União do Parque Curicica, Imperial de Morro Agudo e Unidos do Anil	Acadêmicos do Dendê, Unidos do Valéria, União de Guaratiba e Arame de Ricardo
	E	08	Acadêmicos da Barra da Tijuca, Acadêmicos da Abolição, Mocidade de Vicente de Carvalho e Unidos de Manguinhos	
2001	Especial	14	IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE	União da Ilha do Governador e Paraíso do Tuiuti
	A	12	Unidos do Porto da Pedra e São Clemente	Inocentes de Belford Roxo e Em Cima da Hora
	B	12	Acadêmicos da Rocinha e União do Jacarepaguá	Unidos da Vila Kennedy e Difícil é o Nome
	C	12	Alegria da Zona Sul e Acadêmicos do Sossego	Arrastão de Cascadura e Unidos de Padre Miguel
	D	12	Acadêmicos da Barra da Tijuca e Boêmios de Inhaúma	Arrastão de São João e Sereno de Campo Grande
	E	08	Acadêmicos do Dendê e Gato de Bonsucesso	Unidos do Valéria (eliminada porque não desfilou)
2002	Especial	14	ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA	São Clemente
	A	12	Acadêmicos de Santa Cruz e Unidos de Vila Isabel	Unidos da Villa Rica e Império da Tijuca
	B	12	Acadêmicos do Cubango e Inocentes da Baixada	Unidos do Cabuçu e Foliões de Botafogo
	C	12	Acadêmicos da Barra da Tijuca e União do Parque Curicica	Boêmios de Inhaúma e Imperial de Morro Agudo
	D	12	Mocidade de Vicente Carvalho e Acadêmicos da Abolição	Unidos de Padre Miguel e Mocidade Unida de Jacarepaguá
	E	07	Sereno de Campo Grande e Independente da Praça da Bandeira ¹¹⁵⁸	
2003	Especial	14	BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS	Acadêmicos de Santa Cruz
	A	12	São Clemente	Unidos da Ponte e Boi da Ilha do Governador
	B	12	Lins Imperial e Alegria da Zona Sul	Em Cima da Hora e Acadêmicos do Sossego
	C	12	Unidos de Lucas e Unidos do Cabuçu	Foliões de Botafogo e Mocidade Independente de Inhaúma
	D	12	Independente da Praça da Bandeira e Arrastão de Cascadura	Unidos de Vila Santa Tereza e Delírio da Zona Oeste
	E	08	Flor da Mina do Andaraí e Unidos de Cosmos	

¹¹⁵⁸ As duas empatadas em primeiro lugar.

2004	Especial	14	BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS	São Clemente
	A	12	Unidos de Vila Isabel	Estácio de Sá, Inocentes da Baixada, Leão de Nova Iguaçu e Lins Imperial
	B	12	Acadêmicos da Barra da Tijuca, União do Parque Curicica, Unidos do Cabuçu e Unidos da Villa Rica	Vizinha Faladeira e Renascer de Jacarepaguá
	C	12	Independente da Praça da Bandeira e Mocidade de Vicente de Carvalho	Mocidade Unida do Santa Marta, Unidos da Vila Kennedy, Acadêmicos do Sossego e Em Cima da Hora
	D	12	Flor da Mina do Andaraí, Unidos do Cabral, Gato de Bonsucesso e Foliões de Botafogo	Mocidade Independente de Inhaúma e Imperial de Morro Agudo
	E	10	Mocidade Unida de Jacarepaguá, Unidos de Padre Miguel, Paraíso da Alvorada e Delírio da Zona Oeste	Infante da Piedade e União de Guaratiba (eliminadas)
2005	Especial	14	BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS	Tradição
	A	10	Acadêmicos da Rocinha	Paraíso do Tuiuti e União de Jacarepaguá
	B ¹¹⁵⁹	12	Estácio de Sá e Arranco do Engenho de Dentro	Unidos do Jacarezinho, Leão de Nova Iguaçu e Mocidade de Vicente de Carvalho
	C	14	União do Parque Curicica, União da Vila do Andaraí e Difícil é o Nome	Unidos do Anil, Acadêmicos da Barra da Tijuca e Unidos do Sacramento
	D ¹¹⁶⁰	14	Unidos de Padre Miguel, Sereno do Campo Grande e Acadêmicos de Vigário Geral	Boêmios de Inhaúma, Deliro da Zona Oeste e Mocidade Unida de Jacarepaguá
	E	6	Unidos do Uraiti, Arame de Ricardo e União de Vaz Lobo	Imperial de Morro Agudo (eliminada)
	Avaliação	2	Corações Unidos do Amarelinho e Rosa de Ouro	
2006	Especial	14	UNIDOS DE VILA ISABEL	Caprichosos de Pilares e Acadêmicos da Rocinha
	A	10	Estácio de Sá	Vizinha Faladeira e Alegria da Zona Sul
	B	12	Império da Tijuca	Unidos da Ponte
	C	14	Unidos de Padre Miguel e Sereno de Campo Grande	Canários das Laranjeiras
	D	14	Em Cima da Hora e Acadêmicos do Dendê	Acadêmicos da Barra da Tijuca
	E	08	Rosa de Ouro e Corações Unidos do Amarelinho	

¹¹⁵⁹ Repetiram enredos: Estácio de Sá, *Alma Negra da Legendária Bahia*, de 1976; Arranco do Engenho de Dentro, *Quem vai querer?*, de 1989; Unidos da Ponte, *E eles verão Deus*, de 1983; e Unidos de Lucas, *Mar Baiano em Noite de Gala*, de 1976.

¹¹⁶⁰ Unidos de Manguinhos, classificada em 11º. lugar, reeditou na avenida seu enredo *E tá Danado de Bom*, de 1993.

2007	Especial	13	BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS	Império Serrano e Estácio de Sá
	A	10	São Clemente	Tradição e Arranco do Engenho de Dentro
	B ¹¹⁶¹	14	Lins Imperial	Difícil é o Nome e Flor da Mina do Andaraí
	C ¹¹⁶²	14	Mocidade de Vicente de Carvalho	Acadêmicos do Engenho da Rainha, Unidos da Villa Rica e Gato de Bonsucesso
	D ¹¹⁶³	14	Corações Unidos do Amarelinho e Unidos do Anil	Paraíso da Alvorada, Canários das Laranjeiras e Unidos do Sacramento
	E	08	Mocidade Independente de Inhaúma e Unidos da Vila Santa Tereza	Acadêmicos da Tijuca ¹¹⁶⁴
2008	Especial	12	BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS	São Clemente ¹¹⁶⁵
	A	10	Império Serrano	Acadêmicos do Cubando e Lins Imperial
	B	14	Inocentes de Belford Roxo e Paraíso do Tuiuti	Mocidade de Vicente de Carvalho, Vizinha Faladeira e Unidos de Lucas
	C	14	Unidos do Jacarezinho, Arrastão de Cascadura e Corações Unidos do Amarelinho	Em Cima da Hora, Leão de Nova Iguaçu e Unidos do Anil
	D	14	Acadêmicos do Sossego, Unidos de Manguinhos e Unidos de Cosmos	Unidos de Villa Rica, União Lobo e Unidos de Uraiti
	E	08	Imperial de Morro Agudo, Mocidade Unida de Jacarepaguá, Delírio da Zona Oeste e Unidos do Sacramento	Canários das Laranjeiras ¹¹⁶⁶
2009	Especial	12	ACADÊMICOS DO SALGUEIRO	Império Serrano
	A	10	União da Ilha do Governador	
	B	13	Unidos de Padre Miguel e Acadêmicos do Cubango	Praça da Bandeira, Arrastão de Cascadura e Unidos do Amarelinho
	C	14	Acadêmicos do Sossego, Flor da Mina do Andaraí e Mocidade de Vicente de Carvalho	Unidos de Lucas, Unidos do Cabral e Acadêmicos de Vigário Geral
	D	15	Acadêmicos do Engenho da Rainha, Unidos da Vila Santa Tereza e Unidos da Vila Kennedy	Leão de Nova Iguaçu, Arame de Ricardo, Delírio da Zona Oeste e Unidos do Sacramento
	E	8	Favo de Acari, Unidos da Villa Rica e União de Vaz Lobo	União de Guaratiba ¹¹⁶⁷

¹¹⁶¹ Neste grupo, a Lins Imperial repetiu seu enredo de 1991, “Chico Mendes, o Arauto da Natureza”; e Paraíso de Tuiuti, 3ª colocada, com “Vamos Falar de Amor”, de 1983.

¹¹⁶² A escola Engenho da Rainha repetiu seu enredo de 1986, “Ganga-Zumba, Raiz da Liberdade”.

¹¹⁶³ Paraíso da Alvorada repetiu seu enredo e seu samba de 2004, “Da Floresta Amazônica à Região Banhada de Igarapés”.

¹¹⁶⁴ Escola eliminada porque não desfilou.

¹¹⁶⁵ A partir deste ano, uma escola do Grupo Especial desce ao Grupo A, e uma escola do Grupo A sobe ao Grupo Especial.

¹¹⁶⁶ Escola eliminada.

¹¹⁶⁷ Escola eliminada.

2010	Especial	12	UNIDOS DA TIJUCA	Viradouro
	Acesso	12	São Clemente	Paraíso do Tuiuti
	A	12	Alegria da Zona Sul, Arranco e União do Parque Curicica	Unidos do Jacarezinho, Boi da Ilha do Governador e Flor da Mina do Andaraí
	B	14	Independente de São João do Meriti e Difícil é o Nome	Unidos de Cosmos, Acadêmicos do Dendê e Unidos de Manguinhos
	C	15	Em Cima da Hora, Unidos de Villa Rica e Rosa de Ouro	Unidos de Lucas, União de Vaz Lobo e Unidos do Cabral
	D	8	Leão de Nova Iguaçu e Império da Praça Seca	Unidos do Uraiti
2011	<p>Por conta de incêndio ocorrido na Cidade do Samba no dia 07 de fevereiro deste ano, não houve escola de samba rebaixada no Grupo Especial. A campeã do Grupo Especial foi a Beija-Flor de Nilópolis com o tema <i>Roberto Carlos, a simplicidade do rei</i>; vice-campeã, Unidos da Tijuca; 3º lugar, Mangueira; 4º lugar, Vila Isabel; 5º lugar, Salgueiro; 6º lugar, Imperatriz Leopoldinense; 7º lugar, Mocidade Independente; 8º lugar, Porto da Pedra; e 9º lugar, São Clemente. As escolas de samba cujos barracões foram atingidos pelo incêndio – Porto da Pedra, Grande Rio e União da Ilha - desfilaram <i>hors concours</i> e se mantém no Grupo Especial de 2012. A GRES Renascer do Jacarepaguá, campeã do Grupo de Acesso, se unirá às agremiações desse grupo.</p>			

Fontes: www.apoteose.com; www.carnavaldobrasil.com.br e <http://diariodorio.com>.

Tabela A7. Ranking da LIESA (2006-2010)

Colocação	Escola	2006		2007		2008		2009		2010		TOTAL
	Pontos	Col.	Pt.	Col.	Pt.	Col.	Pt.	Col.	Pt.	Col.	Pt.	
1º	Beija-Flor de Nilópolis	5º	8	1º	20	1º	20	2º	15	3º	12	75
2º	Acadêmicos do Grande Rio	2º	15	2º	15	3º	12	5º	8	2º	15	65
3º	Unidos de Vila Isabel	1º	20	6º	6	9º	2	4º	10	4º	10	48
4º	Acadêmicos do Salgueiro	11º	0	7º	4	2º	15	1º	20	5º	8	47
5º	Unidos da Tijuca	6º	6	4º	10	5º	8	9º	2	1º	20	46
6º	Estação Primeira de Mangueira	4º	10	3º	12	10º	1	6º	6	6º	6	35
7º	Portela	7º	4	8º	3	4º	10	3º	12	8º	3	31
8º	Unidos do Viradouro	3º	12	5º	8	7º	4	8º	3	12º	0	27
9º	Imperatriz Leopoldinense	9º	2	9º	2	6º	6	7º	4	8º	3	17
10º	Mocidade Independente de Padre Miguel	10º	1	11º	0	8º	3	11º	0	7º	4	8
11º	Unidos do Porto da Pedra	12º	0	10º	1	11º	0	10º	1	10º	1	3
	Império Serrano	8º	3	12º	0	-	-	12º	0	-	-	3
13º	União da Ilha do Governador	-	-	-	-	-	-	-	-	11º	0	0
14º	São Clemente	-	-	-	-	12º	0	-	-	-	-	0
	Estácio de Sá	-	-	13º	0	-	-	-	-	-	-	0
	Caprichosos de Pilares	13º	0	-	-	-	-	-	-	-	-	0

Fonte: www.liesa.globo.com/